XX WERELD XX BIBLIOTHEEK
ONDER·LEIDING·VAN·L·SIMONS

No. 28/29.

F. SCHMIDT-DEGENER

REMBRANDT

* EEN BESCHRIJVING VAN *
ZIJN LEVEN EN ZIJN WERK
* MET 32 AFBEELDINGEN *



UITGEGEVEN·VOOR·DE
Mij·VOOR·GOEDE·EN·GOED
KOOPE·LECTUUR·DOOR
G·SCHREUDERS·AMSTERDAM

·J·H·deR·



REMBRANDT.

DRUK N. V. VOORHEEN NONHEBEL & CO. - HILVERSUM



Rembrandt in 1648. (Ets)

XXWERELDXX
BIBLIOTHEEK
ONDER·LEIDING·VAN·L·SIMONS

F. SCHMIDT-DEGENER

REMBRANDT

* EEN BESCHRIJVING VAN *
ZIJN LEVEN EN ZIJN WERK
* MET 32 AFBEELDINGEN *



UITGEGEVEN·VOOR·DE
MIJ·VOOR·GOEDE·EN·GOED
KOOPE·LECTUUR·DOOR
G·SCHREUDERS·AMSTERDAM

De in dit werk opgenomen reproducties van werken van Rembrandt komen daarin voor na verkregen toestemming van de vervaardigers der foto's, de firma's Haufstaengl en Bruckmann. —



INLEIDING.



EN beschrijving van het werk van den grootsten Hollander en het verhaal van zijn leven zijn moeilijk te scheiden.

Bij vele kunstenaars van ouden en nieuwen tijd zou men niet aarzelen beide geheel afzonderlijk te behandelen. Bij Rembrandt gaat dit niet aan. Zonder ophouden voeren zijn schilderijen ons in zijn naaste omgeving en de stemming van zijn kunst staat dikwijls in nauw verband met voorvallen in zijn bestaan. Buitendien vindt men de betrouwbaarste levensbeschrijving juist in zijn kunst zelf: de lange reeks zelfportretten, die hij van jaar tot jaar etste, schilderde of teekende, wel de opvallendste der vele eigenaardigheden, die van Rembrandt een uitzondering onder alle kunstenaars maken.

Niet alleen van zijn persoonlijk leven, maar ook

van de ontwikkeling van zijn kunst, van het veranderen van techniek en stemming, geven die zelfportretten een duidelijk begrip.

Rembrandt's kunst laat ons een ontwikkeling aanschouwen, zooals we die bij geen anderen kunstenaar aantreffen.

Men heeft reeds opgemerkt, dat tusschen zijn eerste en zijn laatste werk een afstand ligt als tusschen Van Eyck en Michelangelo, zoowel van techniek als van inhoud.

Rembrandt kwam gaarne en herhaaldelijk op een onderwerp terug, dat reeds door hem behandeld was, om het in volmaakter uitvoering of in kunstvoller compositie te herhalen of om het menschelijke erin tot krachtiger uiting te brengen. We zullen hier voortdurend op wijzen. Zich zelven steeds te willen overtreffen en niet ophouden te streven naar het meer volmaakte, is de uitnemendste eigenschap, die een kunstenaar bezitten kan. Niets is mistroostiger, dan een kunst, die steeds op dezelfde hoogte blijft.

Rembrandt gaf zich van zijn voortschrijden wel terdege rekenschap. Zijn werk is voor een groot gedeelte zorgvuldig gedateerd; ook bewaarde hij een verzameling van de gravuren, die naar sommige van zijn composities gemaakt waren. Door het voortdurend omscheppen van enkele gegevens, ontstond er een soort traditie in zijn kunst, die hem sterk maakte.

Behalve op zijn eigen verleden, steunt Rembrandt ook op het verleden der Hollandsche kunst. Er is wel eens wat al te veel nadruk op gelegd, dat Rembrandt geheel los staat van Holland en van de kunst van zijn tijd, dat zijn eigenschappen onhollandsch zijn.

Integendeel, we zien in hem een Hollander door en door. Zijn voorliefde voor Lucas van Leyden is bekend. Als het van Lucas van Leyden heet: ,,elck beeldt is verscheyden van cleedinghe en de hoofden met verscheyden wonderlycke mutsen, tulbanten en hulselen gheciert" is het dan niet of we van Rembrandt hooren reppen? We zouden tal van voorbeelden kunnen aanvoeren, waaruit de traditie spreekt, die hem aan zijn ras verbond.

Tegenover die traditie staan de uitheemsche invloeden, die tweemaal in zijn leven zich bizonder lieten gelden: gedurende de eerste vijf jaren van zijn verblijf in Amsterdam en dan in den tijd dat zijn collectie kunstschatten in gevaar kwam verkocht te worden en hij, meer dan gewoonlijk, er zich in verdiepte.

Voor Rembrandt's ontwikkeling beduiden die eerste vijf jaren bizonder veel. In Amsterdam bloeide een veelomvattende kunsthandel, die Rembrandt allerlei onder oogen kon brengen, te meer nog, daar hij bij een kunsthandelaar in huis was.

Zoo zien we Rembrandt onmiddellijk na zijn aankomst in Amsterdam opgaan in een kunstvorm, die zijn innerlijk wezen tamelijk ver lag: de Barok.

De Barokkunst was een reactie tegen de allengs verstijfde kunst der Hoog-Renaissance. Na het lang streng-klassiek inhouden, werd weer gezocht naar leven en beweging; men had genoeg van het effene, gladde, gebondene; het plompe, grove, zware, luide komt er voor in de plaats. Men schildert gaarne schokkende voorvallen in hevig bewogen composities, de aandoeningen worden in overdreven pathetische gebaren uitgedrukt, die soms in holheid oversloegen en, in verband met sommige buitensporigheden der

architectuur, de Barok later danig in miscrediet gebracht hebben.

Na zijn aankomst in Amsterdam, zien we Rembrandt plotseling de lijn dier beweging volgen. Er ontstaan werken als het Offer van Abraham (Petersburg), die tot het beste behooren wat de Barokkunst heeft voortgebracht. Omstreeks 1636 bereikt Rembrandt's streven naar Barok-effecten het hoogtepunt in het schilderij van de Gevangenneming van Simson (Frankfort). Daarna zien we Rembrandt steeds meer en meer bewust worden van zijn eigen wezen. Zijn geheele volgende kunst is als een steeds sterker wordend verzet tegen al het uiterlijke, dat de Barok hem geleerd heeft. Hij zoekt naar stille, ingehouden gebaren, onderwerpen vol rust en stemming, het wordt een kunst, die naar het innerlijke streeft en al wat vertoon is, ontwijkt.

We zien uit dit alles dat we een uiterst gevoelig mensch voor ons hebben, ontvankelijk voor allerlei indrukken van buiten, van zijn omgeving, van vreemde kunst; en ook dat zijn persoonlijkheid krachtig genoeg was om altijd de overhand te behouden en hem te doen blijven de eenige, die hij is: Rembrandt.

Zijn zelfportret is het gegeven, dat Rembrandt van het begin tot het einde van zijn leven blijft aantrekken.

Wat hem er toe genoopt kan hebben, zich zelven zoo veelvuldig af te beelden?

Gedurende zijn jeugd in Leiden waren het veelal physiognomische studies; voor het weergeven van een grijns, een fronsen van de wenkbrauwen, of het opspalken van de oogen, kon hij natuurlijk het best zijn eigen model zijn.

Evenals hij iedere nuance van uitdrukking het best

aan zich zelf kon bestudeeren, zoo was ook het effect van een gecompliceerd kleedingstuk, een blinkende halsberg, een ingewikkelde tulband, een nauwsluitende helm, een elegante pluimenbaret het rustigst op zich zelf te beproeven.

Met kennelijk zelfbehagen schildert hij zich in de eerste tien jaar van zijn verblijf in Amsterdam.

We zien hem als oostersch potentaat in rosse zij, jong luidruchtig officier, als vroolijk jonker met zijn liefste tafelend, als jager met trotschen buit en als deftig gezeten burger.

Later houdt die cultus van zijn persoonlijkheid op; de schoone schijn verdwijnt en we zien hem als wat hij is, als kunstenaar met palet en penseelen. Rembrandt is dan de ernstige man geworden, die gaarne met zich zelf alleen is; aan zijn zelfportretten vertrouwt hij alles toe, zijn ongeluk en zijn eenzaam leed; maar ook al zijn zelfvertrouwen en zijn trotsch en zijn triomf als kunstenaar heeft hij in deze heerlijke doeken geüit.

Het is innig belangwekkend te zien, hoe de in zijn eerste jeugd haast afstootelijk leelijke Rembrandt in kort tijdsverloop verrassend verandert, hoe zijn trekken snel aan energie winnen, hoe langzamerhand het naieve verdwijnt en het zelfbewuste om den mond gaat zetelen; een inspannend turen en veel gepeins en veel zielsverdriet groeven allengs rimpels en diepere rimpels in zijn voorhoofd.

Zijn gelaat zet in de laatste jaren ongezond op, maar de kleine scherpe oogen beheerschen het nog altijd en behouden tot het einde toe hun helderen en vasten luister.

Het heet een bedenkelijke keuze doen uit al deze zelfportretten één te zoeken die Rembrandt zoo weer-

geeft, dat we er het volledigst Rembrandt zelf in zien.

We hebben daarvoor als titelprent de schoone ets gereproduceerd, waar de kunstenaar, uiterst eenvoudig gekleed, in een donker vertrek bij een tafel zit te teekenen; rechts van hem zien we een klein venster, waardoor het magische licht binnenvloeit, dat de alledaagschheid zijner sujetten verheerlijken hielp; zijn zware trekken zijn rustig en diep-ernstig; met doordringenden blik vat hij 't een of ander in 't oog, om het met de teekenstift vast te leggen.

De ets dateert uit den tijd dat hij het gelukkigst arbeidde, uit het jaar 1648, het merkwaardige jaar waarin de Barmhartige Samaritaan en de Christus in Emmaus ontstonden.





Kort overzicht der voornaamste gebeurtenissen.



LVORENS met een wijdloopig verhaal te beginnen is een overzicht in enkele groote trekken wel gewenscht.

In het leven van vele kunstenaars gebeuren er nu en dan beduidende veranderingen, die phasen in hun kunst afronden; ook ontstaan er werken die als type voor een geheele phase kunnen gelden of die als een point d' orgue zijn waar het streven van een geheele periode in uitklinkt.

Zoo ook bij Rembrandt. De eerste groote gebeurtenis was zijn vertrek van Leiden naar Amsterdam, tegen 't begin van den zomer van 1631.

In 1631 ontstaat een compositie die op meesterlijke

wijze samenvat, wat hij in Leiden door een tiental jaren studie verworven heeft: het is de Haagsche Simeon in den Tempel.

In het begin van 1632 voleindigt hij een groote en omvangrijke onderneming: de Anatomie van Professor Tulp, een schilderij dat de volgende vijf jaren geheel beheerscht en wier karakter het uitdrukt.

In hetzelfde jaar komt hij voor het eerst in aanraking met Saskia van Uylenburgh. Zij schijnt een beminnelijk en onbezorgd schepseltje geweest te zijn. Haar beeltenis vervult, als alles wat hij liefheeft, zijn kunst en haar vroolijk wezen vindt een weerklank in zijn werk. Saskia's fortuin stelt Rembrandt in staat het breede leven te voeren, dat hem later tot ongeluk werd.

Saskia begeleidt hem in de jaren van zijn steeds wassenden roem; zij sterft, als de gunstige meening omtrent Rembrandt's kunst voor 't eerst wat aan 't wankelen raakt, in 1642, het jaar van de Nachtwacht.

Na het ontstaan van dit laatste schilderij heeft er een beslissende verandering plaats in het wezen van Rembrandt's kunst.

Zijn werk is soms buitengewoon spontaan en frisch, alsof er een tweede jeugd voor hem aanbrak; tevens bezonken en rustig, als uitingen van een ongestoorde werkzaamheid; zijn rust gaat soms over in het droomerige; innig gevoel en ijle fantazie gaan samen.

Sedert 1645 zien we Hendrickje Stoffels in Rembrandt's composities verschijnen. De twee vrouwen, die elk een ingrijpende rol in Rembrandt's leven

vervuld hebben, Saskia en Hendrickje, vormen een sprekende tegenstelling. Hendrickje was arm en van geringe afkomst. Rembrandt's wettige huisvrouw is zij denkelijk nooit geworden. Naar haar uiterlijk te oordeelen was haar aard ingetogen en stil, in volmaakte harmonie met Rembrandt's kunst. In haar schuchtere trekken leest men van een zorgelijke goedheid, haar oogen spreken van een zacht, stadig meevoelen.

Omstreeks 1652 begint Rembrandt's kunst somberder te worden, innerlijk onrustiger, in uitvoering gejaagder. Drukkende geldzorgen benauwen hem. De groote slag was niet meer te verhoeden, die op Rembrandt een verschrikkelijke uitwerking zou hebben: de publieke verkoop van zijn huis en van zijn collectie kunstvoorwerpen, nadat hij reeds in 1656 insolvent was verklaard. Eerst in 1659 kwam alles tot een einde. Enkele zelfportretten van dat jaar vertellen ervan hoe zwaar hij geleden heeft; Rembrandt is plotseling een grijsaard geworden.

Na 1660 begint een laatste periode. Er gaat als een verademing door zijn kunst. Een zachtmoedige, bijna glimlachende gelatenheid en een monumentale grootschheid in uitvoering vallen samen. Het portretstuk der Staalmeesters (1661) beheerscht deze jaren, door velen beschouwd als het hoogste wat Rembrandt en de schilderkunst bereikt hebben. Rembrandt's laatste schepping is de onvergelijkelijke Familie in Brunswijk.

De rampen blijven op hem aanstormen; Hendrickje sterft, en, een jaar voor Rembrandt zelf, in 1668, sterft ook zijn zoon Titus.

Rembrandt was de grijze, eenzame kunstenaar

geworden, voor wien leven en voortbrengen één was. Hij bezat niet meer dan wat hij in zijn handen droeg, palet en penseelen; wat hij daarmede in zijn laatste jaren geschapen heeft, behoort tot de kostbaarste schatten der menschheid.





I.

De Leidsche tijd.

BINNEN twee steden in Holland scheen het volksbewustzijn krachtiger te leven dan elders. In Haarlem had de eerste schilderschool in ons land gebloeid, die een eigen karakter had; in Leiden was een groot kunstenaar geboren, die zich voor 't eerst in Holland scherp en individueel uitte: Lucas van Leyden. Beide steden hadden in den opstand tegen de Spaansche heerschappij een bizondere krachtsinspanning getoond. Toen het hevigste van den strijd voorbij was, scheen de energie weer in vroegere beddingen terug te keeren, want dezelfde steden zagen binnen haar muren de beide grootsten der Hollandsche schilderkunst: Frans Hals werd uit Haarlemsche ouders geboren en Rembrandt van Rijn in Leiden, den 15den Juli 1606.

Rembrandt was het vijfde kind van Harmen Gerritsz. van Rijn en Neeltjen Willemsd. van Zuytbroeck. Zijn vader was een molenaar in tamelijk goeden doen; geen schilder dus, zooals de vader van Lucas van Leyden, die hem in prille jeugd reeds de teekenpen in handen kon geven. Toch schijnen zijn ouders wel iets ongewoons in hem gezien te hebben. Terwijl zijn oudere broeders gewone ambachten geleerd hadden, werd Rembrandt op veertienjarigen leeftijd naar de Universiteit gezonden (1620). Men zag dus wel zijn bizonderen aanleg en zijn ouders wilden dan ook iets bizonders van hem maken.

Rembrandt's neigingen waren echter op geheel iets anders gericht en zijn vader zag zich genoodzaakt hem te plaatsen op het atelier van Jacob van Swanenburgh.

Jacob van Swanenburgh was, als bijna alle schilders van zijn tijd in Italië geweest, had zich in Napels opgehouden en heel wat avontuurlijks doorgemaakt.

Van zijn kunst kennen wij slechts beschrijvingen en twee povere staaltjes, die ons geen hoogen dunk van zijn kunnen geven: een Pauselijke Processie (in het Museum te Kopenhagen) is wel het beste.

Rembrandt bleef drie jaren bij Van Swanenburgh; zonder twijfel leerde hij er grondig het technische gedeelte der schilderkunst.

Omstreeks 1623 sloeg hij zijn vleugels verder uit en ging naar Amsterdam, om te studeeren op het atelier van Pieter Lastman, waar een van zijn stadgenooten, de jonge Lievens, die ongeveer van zijn leeftijd was, reeds eenige jaren geleden uitstekende resultaten bereikt had.

Beviel het Rembrandt niet in Amsterdam, had hij

heimwee of voelde hij zich reeds aan Lastman's kunst ontwassen? Na een verblijf van een half jaar zeide hij de groote stad vaarwel en keerde weer naar Leiden terug.

Dit pleit niet voor Lastman. De oorzaak zal wel teleurstelling geweest zijn. Wanneer we zien wat Lastman kón (er is karakteristiek werk van hem in Amsterdam, Augsburg, Bremen en elders) en we vergelijken het met wat Rembrandt een vijftal jaren later zelf voortbracht, dan gelooven we graag dat de jonge kunstenaar van Lastman weinig meer leeren kon. Ook zal Rembrandt, door bemiddeling van Lievens, met wien hij samenwerkte, wel reeds met de bizonderheden van Lastman's kunst bekend zijn geweest.

Wij hooren er niet van dat Rembrandt na zijn terugkeer opnieuw een atelier bezocht, maar wel, dat hij heeft „goetgevonden alleen ende op hem selven de schilderconste te oeffenen, ende te practiseeren."

Een drietal jaren verloopen er nog, voor wij aan de vroegst gedateerde schilderijen komen. Waarschijnlijk bestaat er nog werk uit dezen tijd maar tot nog toe is er niets gevonden.

Zooals we gezegd hebben werkte Rembrandt met Lievens samen: hun beider namen worden in één adem genoemd, de roep over hun kunst verspreidt zich gelijkelijk en hun werk toont veel verwantschap.

Met het jaar 1627 begint de lijst van Rembrandt's gedateerde schilderijen. Van nu af behoeven we ons niet meer uitsluitend op documenten te beroepen, maar kunnen we het werk van Rembrandt zelf laten spreken. Natuurlijk gaat het niet aan dit geheel in bizonderheden te beschouwen in een levensbeschrijving van beperkte afmeting, als wij ons ten doel

hebben gesteld. Daarvoor is zijn werk te veel omvattend; we kunnen niet anders dan uit de ongeveer 600 schilderijen en de 275 etsen een heel beperkte keus doen; de meer dan 1500 teekeningen zullen we wel geheel buiten beschouwing moeten laten.

De eerste datum dan, 1627, bevindt zich op een onaanzienlijk paneeltje in het museum te Berlijn.

Een oud mannetje met een knijpbril, wellicht een geldwisselaar, zit voor een tafel boordevol met paperassen; hij beziet nauwlettend een goudstuk bij het licht van de kaars; meerdere geldstukken, een weegschaaltje en een beurs liggen onder zijn bereik. De hand van den grijsaard is zóó aangebracht, dat de kaarsvlam aan ons oog onttrokken is; van achter zijn hand glijdt het schijnsel over de hoogopgestapelde acten, perkamenten banden, uit den band gevallen folianten en, verder naar voren nog, over een lijvig opgeslagen grootboek. Naar zijn gelaatsuitdrukking te oordeelen, doet het oude baasje een ontdekking die hem minder aangenaam is.

Wat de kleur betreft, een mat blauw en een gelig bruin zijn de eenige tinten. Een heldere sprekende kleur is niet aanwezig; men ziet wel dat het den kunstenaar alleen om het lichteffect te doen was.

Wellicht in hetzelfde jaar als de geldwisselaar of iets later ontstond de Simeon in den Tempel, die zich in de verzameling Weber in Hamburg bevindt. Het vertoont dezelfde koele kleuren, bruin-geel en blauw, als het pas besproken schilderijtje.

Het licht is hier niet kunstmatig, maar schijnt door een venster naar binnen te vallen, welks omtrekken zich op den wand afteekenen.

Voor den profeet Simeon die het Christuskind in

den arm houdt, knielen verbaasd Jozef en Maria; achter deze groep staat de profetes Anna en heft met een extatisch gebaar de handen op. Rechts verheft zich een zware kolom van romaansche architectuur om aan te duiden, dat we ons in een heiligdom bevinden.

Wanneer we dit paneeltje vergelijken met een schilderij van hetzelfde onderwerp, eenige jaren later, de bekende Simeon in den Tempel van 1631 in het Mauritshuis, dan zien we hoe zijn fantazie zich nog verwijden zou en in hoe korte spanne tijds zoo'n verandering plaats greep.

Had de Simeon in den Tempel bij Weber aan het begin en het Haagsche schilderij aan 't eind van een kunstenaarsloopbaan gestaan, we zouden dán reeds spreken van een merkwaardige ontwikkeling; zien we eerst wáár zijn kunst op uitliep, dan wordt het ons bewust welk een buitengewoon en wonderlijk kunstenaarsleven Rembrandt geleefd heeft.

In plaats van de nauwe ruimte, waarin het licht door een venster viel, zien we den Tempel zelven van Jeruzalem. Een ontelbare menigte beweegt onder de verheven gewelven en bestijgt de hooge trappen die van figuurtjes grimmelen; onder een kolossaal baldakijn zetelt een hoogepriester en een of andere zeldzame ceremonie wordt met pontificale pracht gevierd. Op den voorgrond bevindt zich de groep die we reeds kennen. Geheel nieuw van opvatting is een op den rug geziene, majestueuze en geheimzinnige figuur, in langen mantel, de grootste van de compositie. Is het de profetes Anna? Haar mantel, die van het rosbruine in het amarantkleurige loopt, is de hoofdnoot van het koloriet. Hoewel wat warmer, sluit toch de kleur in

vele opzichten bij zijn vorige scheppingen aan, men lette slechts op het blauw van Maria's kleeding.

Maar het groote verschil is het licht. Het is niet meer het kunstlicht van den Geldwisselaar, of zonlicht dat door een venster valt; de hoofdgroep wordt bestraald door een hemelsch licht van onverklaarbaren oorsprong. Het is het licht dat geen andere oorzaak heeft dan zijn eigen willekeur en ingeving en dat een der machtigste middelen van zijn kunst worden zou.

Het was een gegeven, dat in Rembrandt's smaak viel. Er was een grijsaard en een stokoude vrouw, een vader en een moeder en een jong kindje. Voorstellingen van een familie hebben hem altijd aangetrokken. Meer nog: op de schilderijen van dezen tijd is het vooral zijn eigen familie die hij als model gebruikt: we kennen zijn vader en zijn moeder en wat later zien we ook zijn zuster.

Reeds voor den Geldwisselaar gebruikte Rembrandt de trekken van zijn vader. Later verschijnt hij op allerlei wijze gekostumeerd; de blinkende halsberg, waarmee hij enkele malen uitgedost is, doet komisch aan bij zijn benepen, ietwat angstig gezicht; beter past daarbij het bont en de pelzen, waarin de brave molenaar kleumerig gedoken is; zoo zien we hem in de collectie Bredius (Mauritshuis), zijn kale schedel onder een blauw kalotje; het meest karakteristiek op een portretje in Innsbruck, gekostumeerd met een omvangrijke muts als de Jood Philo. Scherp in profiel zien we zijn ziekelijke trekken op een etsje van 1630, het jaar van zijn overlijden. Die ietwat groteske kop moet Rembrandt bevallen hebben; nog in 1635 liet hij door een van zijn leerlingen een por-

tretje van zijn vader, (nu bij Dr. Wassermann in Parijs) na-etsen en retoucheerde het zelf. Grappig dat men die ets, waarin een zekere kleingeestigheid en benauwde pedanterie niet te miskennen is, langen tijd gehouden heeft voor een portret van Jacob Cats.

De verhouding tot zijn moeder is veel inniger, zooals duidelijk uit de portretten blijkt. Voor het eerst hebben we haar ontmoet als de Profetes Anna op het paneeltje in de collectie Weber. Herhaaldelijk beeldt hij haar af, een oude, rimpelige Sibylle, gebogen over een open boek, dat niet anders zijn kan dan de Bijbel. Voor de hand ligt het te vermoeden, dat zij het was, die de rijkdommen van het Oude en Nieuwe Testament aan haar zoon openbaarde; uit haar mond ving hij voor het eerst de vele wonderlijke verhalen op, wier vertolking een hoofdtaak van zijn bestaan zou zijn. Het schoonste, wat hij in Leiden etste, is zonder twijfel het Portret van zijn moeder. Zij zit rustig voor een tafel, met overelkaar gelegde handen en ziet stil voor zich heen; uit de geheele opvatting spreekt kinderlijk vertrouwen en aanhankelijkheid. Een der heerlijkste scheppingen van den modernen tijd is zonder twijfel Whistler's Portret van zijn moeder; toch kan Rembrandt's bescheiden ets, wat stemming betreft, zich gerust met dat beroemde schilderij meten. Als bizonder liefdevol van opvatting moeten we een portretje in het bezit van Dr. Bredius noemen. En aan de eenvoudige molenaarsvrouw wist zijn uitbeelding zooveel adel te geven, dat een van haar indrukwekkendste portretten, in Windsor, door een later geslacht als Gravin van Desmond betiteld werd.

Zijn geheele leven door heeft hij bij voorkeur zijn huisgenooten als modellen gebezigd: was het, omdat

hij als huiselijk man van zijn dagelijksche omgeving hield, of omdat hij met zijn nabestaanden naar hartelust kon omspringen en ze optooien in exotische kleedij of wel omdat hij ze zoo door en door kende, dat hij in hun trekken zonder moeite hun innigste wezen weergeven kon?

Op die wijze is ook zijn voorliefde voor eenvoudige en arme menschen te verklaren; het was niet uitsluitend de pittoreske ellende der bedelaars en kreupelen die hem aantrok: armen hebben niets te verbergen en schromen niet dat er een blik in hun binnenste geslagen wordt. Evenzoo schildert Rembrandt gaarne ouden van dagen: het leven heeft op hun gelaat aandoenlijk zichtbare trekken nagelaten.

Behalve zijn vader gebruikt Rembrandt in dezen tijd nog een anderen grijsaard als model, kennelijk terwille van zijn langen, eerwaardigen baard. Lievens schildert hem ook. We zagen hem voor het eerst als den ouden Simeon (coll. Weber); dan figureert hij ook voor Paulus in de Gevangenis, Paulus in zijn nachtelijke studiecel, afgemat van peinzerij, en dan levensgroot in Weenen en in Parijs, Paulus, die een zendbrief schrijft. Wat merken we in al die voorstellingen den invloed der universiteitsstad! Op het laatste schilderij, de Paulus in het bezit van den heer H. J. Harjes lezen we, in zuiver Grieksche karakters, een tekst uit de brieven aan de Thessalonicensen. De Geleerde, in Brunswijk, omringd door kolossale folianten, zit ingespannen te peinzen over een moeilijke plaats. Rembrandt moet geweten hebben wat zware studie beduidde; wellicht heeft hij het zelf, met hard „blokken" eens tot aan Ovidius gebracht; enkele teekeningen uit de

Metamorphosen, als Ceres en Stellio, kunnen dat doen vermoeden.

Rembrandt schilderde niet alleen studeerenden, maar studeerde zelf ook hard: zijn kunst is nog een voortdurende studie. Laten we maar eens naar zijn zelfportretten zien, geschilderd of geëtst; dat zijn voor een groot deel studies in expressie. Hij ziet ons aan met rollende oogen of met een onaangename grimas om den mond, die hem allesbehalve mooi staat. Zijn gelaat heeft de gele, ongezonde huidskleur van menschen, die veel thuis zitten. Van uitgaan, om een indruk van het landschap te krijgen, was dan ook geen sprake; eerst veel later zouden zijn oogen voor het Hollandsche landschap opengaan. Nu zijn het interieurs, nadrukkelijk van de buitenwereld afgesloten, studie-cel of werkelijke gevangenis. Het allermeest trok hem de menschelijke physionomie aan. De wroeging op de trekken van een Judas uit te beelden, dat was zijn studie. De mensch is voor hem hoofdzaak. De voorwerpen, die hij schildert, dienen alleen om den persoon te karakteriseeren; zoo de paperassen van den Geldwisselaar en de boeken van den Geleerde.

Laten we, voordat we met Rembrandt naar Amsterdam trekken, den Leidschen tijd nog eens als geheel beschouwen.

Zijn werk bestaat, behalve uit zelfportretten, uit afbeeldingen van oude menschen, zijn vader, zijn moeder, de grijsaards, die zijn modellen waren. Er komen reeds onderwerpen voor, die hij later herhaaldelijk zou behandelen, de geschiedenis van Simson en Christus in Emmaus en op een paneeltje in Frankfort zien we reeds een David en Saul.

Aan zich zelf overgelaten, weinig aan den invloed van buiten blootgesteld, zien we duidelijk welke neigingen hem aangeboren waren; we zien de kiemen van wat later, in de eenzaamheid van zijn rijpere jaren, tot bloei zou komen.

En Rembrandt zelf in zijn Leidschen tijd, wat zijn z'n karaktertrekken? In 't geheel geen droomer, zooals dikwijls beweerd wordt, die naar wind en wolken ziet, maar wel iemand, die door zijn proefnemende studies zich terdege bewust is op welke wijze hij een mooi en indrukwekkend effect kan te weeg brengen. Een scherp opmerker, met een blik die zelfs een enkele maal wat nuchter is, en ook een menschenkenner zooals blijkt uit zijn schitterend debuut in Amsterdam; onmiddellijk grijpt hij daar het eenigste aan dat hem met één slag beroemd kon maken: het portretstuk. Bovenal een man van de daad, die alles wat hij door studie verworven had, dadelijk zooveel mogelijk in praktijk bracht; „door dat te doen," zoo zeide hij later tot een van zijn leerlingen, „zult ge de verborgenheden, waar ge naar zoekt, spoedig genoeg ontdekt hebben."





II.

De tijd in Amsterdam tot aan het ontstaan van de Nachtwacht.

(1631—1642.)



OEN Rembrandt zich in Amsterdam vestigde, was de faam van zijn kunst hem reeds vooruit geloopen. Niet meer alleen in Leiden was hij bekend als kundig schilder; uit Amsterdam waren reeds bestellingen gekomen vóór zijn vertrek. De banden, die hem aan Leiden bonden, waren losser geworden; zijn vriend Lievens was naar Londen vertrokken; zijn vader, dien hij zoo herhaaldelijk als model gebruikt had, was in 1630 overleden.

Rembrandt treedt in Amsterdam al terstond als erkend meester op. Alles wat aan de onzekerheid van een beginneling herinnert, heeft hij afgelegd. Een geëtst zelfportret uit 1631 geeft ons een aardigen indruk

van Rembrandt's uiterlijk in het begin van zijn Amsterdamsche carrière.

Rembrandt, voornaam gekleed in een geborduurden met bont omzetten en gevoerden mantel, leunt met den linkerarm op een soort balustrade; hij draagt een grooten hoed met breed omgeslagen rand; hij is keurig gehandschoend en van zijn elegantie wel bewust. Zijn blik neemt den beschouwer koel en uit de hoogte op; aan de smalle vast gesloten lippen heeft hij den trek gegeven van iemand die zich niet gaarne gemeenzaam wil maken. Opvallend, dat al dit zoeken naar voornaamheid zoo weinig bij zijn uiterlijk past; door zijn plompen neus, zijn stompe kin, zijn breede wangen komt het ietwat grove en vulgaire, het gebrek aan distinctie niettemin naar voren. Later zou hij dit weten te vermijden: de neiging om zich comme il faut voor te stellen, bleef hem nog lang bij. Hij poseerde dan gaarne met een arm rustend op een balustrade, zooals in de bekende ets van 1639 en het zelfportret ten voeten uit in Cassel van hetzelfde jaar. Het best is hem dit gelukt in het zeer zorgvuldig uitgevoerde zelfportret van 1640 in de National Gallery in Londen. Waar Rembrandt in 1631 nog maar onhandig naar streefde, heeft hij hier volkomen bereikt.

De 25-jarige kunstenaar had het recht met zelfbewustheid en een zeker aplomb op te treden: wat hij voortbracht overtrof alles wat Amsterdam tot dien datum had zien ontstaan. Het schilderij waarmee Rembrandt voorgoed den eersten rang innam onder de portrettisten van zijn tijd, was de Anatomische Les van Professor Nicolaas Tulp.

Het onderwerp was niet nieuw; de oversten der gilden hielden er van zich gezamenlijk te laten por-

tretteeren; sedert het begin der XVIe eeuw komen zulke collectief-portretten van pelgrims, schutters, en later ook van chirurgijns voor.

De voornaamste toenmalige schilders in Amsterdam hadden reeds zulke opdrachten vervuld: Thomas de Keyser in 1619 en Nicolaes Elias in 1625. Wie deze schilderijen gezien heeft, begrijpt meteen dat ze niets met Rembrandt's kunst te maken hebben en dat Rembrandt van zijn Amsterdamsche voorgangers weinig te leeren had. De Keyser laat zijn dokter op een geraamte, Elias op een doodshoofd demonstreeren. Rembrandt durft meer.

Op de snijtafel is een lijk uitgestrekt van een heldere, groenige tint. Er om heen zijn een achttal personen kunstig gegroepeerd. De professor is voor de tafel gezeten en expliceert de werking van een of andere spier. Uit zijn open, sympathieke trekken kan men vermoeden hoe helder en logisch zijn betoog is, hoe hij zijn onderwerp beheerscht. Sommigen van zijn hoorders zijn een en al gespannen aandacht als zagen ze voor het eerst de nogal eenvoudige manipulatie. Eigenlijk zijn het ook geen leerlingen meer; ze doen maar zoo; het zijn reeds volleerde en beproefde chirurgen.

Met dit onverwacht groote doek zien we Rembrandt eensklaps in de sfeer van de Barok getreden. Om de groep saam te houden en af te ronden heeft hij het licht gebruikt dat het krachtigst op het centrum, het groenige lijk valt. Om het verlichte gedeelte laat zich een ellips beschrijven. Wat buiten dien kring valt is opzettelijk in schaduw gedompeld, zoo het groote boek, dat de rechterhoek van het schilderij vult en evenzoo de voeten van het lijk.

De Barok hield ervan de werkingen der zintuigen verscherpt voor te stellen: sommigen der hoorders zijn geheel oog, anderen geheel oor. Men ziet waar Rembrandt's physiognomische studies van vroeger nuttig voor waren.

Wanneer we een portret beschouwen, in 1631 in Amsterdam ontstaan en verkeerdelijk Coppenol genaamd (in St. Petersburg) merken we hetzelfde op. De koopman, die hier geportretteerd is, richt een doorborenden blik op ons; de voorstelling is zoo momentaneel en levend mogelijk; het is alsof de adem door de geopende lippen gaat. Ook hier is het licht gebruikt om eenheid in de compositie te brengen. Het concentreert zich om hoofd en handen en laat het overige min of meer in 't donker.

Het moet wel de invloed van Amsterdam geweest zijn die Rembrandt zoo in eens in de strooming der Barok bracht.

Nog voor de Anatomie, voltooide hij waarschijnlijk reeds in Amsterdam een schilderij van religieusen inhoud, de Heilige Familie van 1631 (München). Ook hier spreken de levensgroote figuren van de inwerking die de nieuwe omgeving op hem uitoefenen moest.

De moeder met het slapend kind en de vader, die toekijkt: eenvoudige figuren in een dagelijksche omgeving. Eigenaardig, dat er in Italië ter zelfder tijd dergelijke voorstellingen ontstonden onder de hand van Ribera; wel een bewijs van een overeenkomstig streven in beide landen.

Rembrandt zou dit onderwerp nog herhaaldelijk behandelen; hij heeft begrepen dat voor een voorstelling van zulk een huiselijke intimiteit de levensgroote

figuren hinderlijk waren. Van 1640 dateert de Heilige Familie in het Louvre; Maria reikt het kind de borst, Jozef is met zijn timmermanswerk bezig, Sinte Anna ziet toe. Aan de uitbeelding van het interieur is oneindig meer zorg besteed; een binnenvallende zonnestraal liefkoost het kind en maakt een kring op den vloer. In 1645 ontstaat de Heilige Familie in Petersburg. De kleine sluimert in de wieg en, beducht het wakker te maken, licht Maria een sjaal op en ziet naar het kind. Jozef is in zijn werk verdiept en merkt niet hoe achter zijn rug een schaar jeugdige engeltjes naar binnen zweeft. Van 1646 is de Heilige Familie in Cassel. Om den indruk van vooral niet te storen intimiteit te versterken, heeft Rembrandt een prachtige barok-lijst om de compositie geschilderd en een gordijn, dat er gedeeltelijk voorgeschoven is. Men onderscheidt de wieg, het ledekant en half in 't donker, Jozef die zonder opzien bezig is. Maria drukt het kind, een klein broekemannetje, tegen zich aan. Is het een nachtzoen en gaat hij slapen? Er brandt een vuur en een poesje zit er ineengedoken bij.

We zien hoe Rembrandt meer en meer benaderde waar hij naar streefde.

Keeren we nu tot de Anatomie terug. Ook dát onderwerp zou Rembrandt nog eens behandelen, in 1656, toen de jaren van zijn ongeluk begonnen. Wanneer we het fragment dat de brand gespaard heeft vergelijken met de Anatomie van 1632, dan zien we spoedig wat er aan dit schilderij haperde. Het is het verschrikkelijke. De grandiose restanten van een werkelijk cadaver, in een elementaire verkorting gezien, ondergaan een afgrijselijke operatie. Gevoel voor

het huiveringwekkende van zoo'n voorval had de Rembrandt van 1632 nog niet. Elegant gekleede heeren zijn gegroepeerd om een lijk, dat al het schokkende van een cadaver mist en dat min of meer gestyleerd is in de gaarne afrondende lijnen der Barok. De assistent op de Anatomie van 1656, die de schedelpan in handen houdt, ziet opmerkzaam toe; toch merkt men wel, dat het niet voor de eerste maal is dat hij zoo iets bijwoont. De geforceerde expressie van sommige chirurgen van 1632 valt bijna komisch op; daartegenover staat dan weer, dat een der beide personnages op den voorgrond de uiterste achteloosheid aan den dag legt.

De uitwerking van de Anatomie op het Amsterdamsche publiek is licht te bevroeden: Rembrandt werd met één slag de meest gezochte portretschilder in Amsterdam. In de jaren die nu volgen ontstaan een menigte portretten, die een aanmerkelijk deel van zijn oeuvre uitmaken. De jaren van zijn voorspoed begonnen. De gezeten burgerij wilde door hem afgebeeld worden en Rembrandt kreeg meer opdrachten dan hij uitvoeren kon. Toch zijn al deze conterfeitsels met de meeste zorg en eigenhandig uitgevoerd; Rembrandt liet zich niet door leerlingen helpen, zooals Rubens en Van Dyck.

De ongemeene levendigheid van de geportretteerden springt naar voren; het is alsof ze spreken, ze schijnen plotseling den toeschouwer in 't oog te krijgen en iets bizonders aan hem te zien; ze staan stokstijf voor hem om zich goed te laten bekijken, zooals de stevige Jan Krul in Cassel; ze betoogen iets met sprekend gebaar, ze loopen heen en weer, ze komen met uitgestoken hand op den toeschouwer af.

In dit alles uit zich de Barok. De Barok uit zich ook in den ovalen vorm van zijn paneelen, dien we sedert zijn vestiging in Amsterdam voortdurend ontmoeten maar die na 1640 een zeldzaamheid worden zal. Men vrage niet aan welke invloeden de neiging tot de Barok moet worden toegeschreven. Hij zelf hielp de Barok maken en het moet aan zijn temperament worden geweten, dat hij zich zoo uitdrukte, evenals het in het rijpen en het bewust worden van zijn karakter ligt, dat hij zich later in een tegenovergestelde richting bewoog. Ongeveer tot 1637 zien we Rembrandt's streven naar Barok-effecten meer en meer toenemen; dan treedt een merkbare vermindering in, tegen 1641 houden de Barok-uitingen bijna op om zich in 1642 nog eens in volle macht en voor het laatst te vertoonen in de Nachtwacht.

Onder de reeks voorname portretten, die hij in 1632 uitvoerde is er een, dat een bizonder belang voor ons heeft. Het is een jong, blond meisje, in profiel afgebeeld. Zij draagt in 't haar en om den hals parelsnoeren en zooals toen mode was een rijke kanten kraag op de schouders. Het is de twintigjarige Saskia van Uylenburch, een Friezinnetje uit voorname familie. Zonder twijfel had Rembrandt haar ontmoet bij haar neef Hendrik van Uylenburch, die onzen schilder bij zijn komst in Amsterdam gehuisvest had. Een tweede profielportret van hetzelfde meisje ook uit 1632, duidt op een intiemere verhouding tusschen den schilder en zijn cliënte: Rembrandt heeft haar op zijn manier gecostumeerd. Dan verkondigt ons, met Rembrandt's eigen woorden, een teekening in Berlijn het ras beklonken geluk der beide gelieven: „Dit is naer myn huysvrou geconter-

feyt do sy 21 jaer oud was den derden dach als wy getroudt waeren, den 8 Junyus 1633." Zij zouden echter nog een vol jaar lang getroudt d.i. verloofd blijven en eerst den 22sten Juni 1634 werd Saskia in werkelijkheid Rembrandt's „huysvrou."

Rembrandt deed een bizonder goed huwelijk. Dat het een huwelijk louter uit liefde was, daarvoor behoeven we de portretten slechts aan te zien die Rembrandt van zijn jonge bruid ontwierp. Saskia's trekken komen in de plaats van het gevulde stompneuzige gezichtje van een ander jong meisje, dat Rembrandt tot dusver geschilderd had: zijn zuster, die met hem in Amsterdam was. Deze herkennen we op een prachtig portret, dat in 1903 in den Engelschen kunsthandel was; ze draagt een rood fluweelen mantel, waaronder een grijsgroen kleed uitkomt; over haar schouder hangt een gouden keten en in haar roodblond haar, dat krachtig meedoet met de warme kleurenpracht, schuilt een parelsnoer. Op een groenig donkeren grond komt de zware vleeschtoon heerlijk tot zijn recht. We merken hoe Rembrandt coloristisch en technisch een nieuwen weg opgaat. De flinke, vettige manier van schilderen en het vele rood gemengd in de schaduwen doet aan invloed van Rubens denken.

Dezelfde techniek past hij nu ook op Saskia's portretten toe. Na het voorname, geheel objectieve conterfeitsel van 1632, ontstond de ondeugende, ietwat snoeperig lachende fantasie in Dresden. Saskia werd gekostumeerd volgens iederen luim, die in de verliefde zinnen van den schilder opkwam. Wat aan schilderachtige kleedij, aan zeldzame stoffen en kostbare

juweelen, aan fluweelen hoeden en weelderige struisveeren te vinden was, werd gebruikt om haar sierlijke gestalte mee op te tooien. Wij zien haar als Flora in St. Petersburg, als edeldame in Cassel. Nooit is Rembrandt vindingrijker geweest in 't samenstellen van kleederdrachten, het drapeeren van sluiers, het strengelen van parelsnoeren. Hij bewondert haar profiel en beeldt haar in profiel herhaaldelijk af, wat een uitzondering in zijn portretkunst is; zoo het portret in Stockholm en dat bij Mrs. Joseph en meerdere. Dan volgen de composities, waar zij beiden in voorkomen, levensgroot; het eene in Londen, waar Saskia met zwaren brokaat-mantel voor haar toilettafel zit en aandachtig in den spiegel ziet naar de parels van haar oorbellen; Rembrandt staat er bij en houdt een kostbaar collier gereed. Dan in Dresden, waar Saskia op Rembrandt's knieën zit en ze vroolijk aan 't banketteeren zijn, Rembrandt gekleed als een roofridder, een soort van Rinaldo Rinaldini. Twintig jaar later maakt hij een copie van Saskia voor haar toilettafel en we zien in eens wat er nog aan zijn techniek ontbreekt: met vrij wat minder moeite zou hij oneindig meer bereiken, snijdiger gebaren, meer eenheid in het kostuum, ongedwongener expressie. In een van zijn laatste zelfportretten heeft hij zich nog eens luid lachend afgebeeld: wat merken we nu goed hoe bij al zijn vreugde en feestvertoon op het Dresdensche schilderij zijn lach geforceerd is en de geheele voorstelling een pose, een rol.

Ook de zelfportretten getuigen van Saskia's invloed; de lust tot kleeding en opschik uit zich in een serie zelfportretten van gestadig afwisselende opvatting, waarin een kundig arrangement en een verrassende

fantasie samenwerken. Martiale houdingen behagen hem vooral (Cassel), maar we zien hem ook in een fluweelkostuum met gouden eereketen en met het peinzend air van een geheimvol diplomaat (Louvre). De knappe wijze waarop al die portretten aan de afmetingen van het paneel of doek aangepast zijn, is bewonderenswaardig; hij weet gebruik te maken van de vierkante, langwerpige, ovale of octogone vormen van paneel of doek, om ze tot de eenheid der compositie mee te laten werken. Dit is een eigenschap alleen van groote meesters en die getuigt hoe duidelijk hij zijn schepping voor zich zag, aleer ze op het doek te zetten. Tot het laatst toe zal hij die meesterschap in de compositie behouden; het wordt een compositie zoo vanzelfsprekend en zóó zonder berekening, dat slechts weinigen bij het zien van zijn scheppingen aan compositie denken. Wat voor anderen een voorwerp was van veel berekening en hoofdbrekens, dat ging Rembrandt schijnbaar van zelf van de hand, zonder aarzelen en met een zekerheid waaraan we het genie herkennen. En als hij kleinere figuren in een of andere omgeving plaatst, dan verwonderen we ons altijd over de ruimte waarover hij weet te beschikken; zijn personages zijn i n het doek en staan in een wonderlijk juiste verhouding tot hun omgeving. Er is ruimte genoeg voor een wijden vijver, een park vol lanen, of binnenshuis voor allerlei huisraad, voor het ledikant en den schouw en tal van kleinigheden en dat alles vindt onbenepen zijn plaats en werkt tot den indruk van het geheel mee.

Een voorbeeld ervan hoe Rembrandt de omgeving van een figuurtje mee kon laten leven hebben we in twee paneeltjes, de beide Philosophen van 1633

in 't Louvre. Ze zijn van gelijke grootte, dus blijkbaar als tegenhangers gedacht, ook is de compositie hetzelfde, ze vormen ongeveer elkaars spiegelbeeld. Op beide zien we een peinzenden grijsaard, die in het licht zit dat door een venster in een gewelfde, kelderachtige ruimte valt. Reeds in 1631 had hij (op een paneel in Stockholm) hetzelfde onderwerp behandeld; wat een vooruitgang als we de Parijsche philosophen hiermee vergelijken! De gewelven zijn gedrukter en geheimzinniger geworden; we zien in een labyrint van verre gangen en andere gewelven. De machtig gewrongen schroeflijn van een zware wenteltrap beheerscht beide composities. In de eene zit de grijsaard geheel alleen; een zomersch gekleurd zonlicht schijnt van de pracht buiten te vertellen. Hij is geheel afgezonderd tusschen de dikke muren en de benauwende architectuur. Boven zijn hoofd hangt een in een kooi gesloten vogel. Op het andere, fijnere schilderijtje valt een veel koeler licht naar binnen, het schijnt winter te zijn, rechts in een hoek stookt een vrouwtje in een vuur. Het is niet te ver gezocht, wanneer we in de met een zekere voorliefde uitgebeelde wenteltrappen een formale invloed van de Barok zien. De schroeflijn vinden we herhaaldelijk in architectuur en schilderkunst der Barok, men herinnere zich slechts de kronkelende zuilen; bij Rembrandt zal die lijn weldra de grondslag van een belangrijke compositie zijn, namelijk Abraham's Offerande.

Zien we nu eens, wat er in Amsterdam aan etskunst ontstond. De belangrijkste schepping, waar we ons mee hebben bezig te houden is de Groote Opwekking van Lazarus, zoo genoemd in tegenstelling met een kleinere ets van hetzelfde onderwerp,

van later datum. Hoewel we waarschijnlijk hier geen geheel eigenhandig werk van Rembrandt hebben, spreekt toch zijn wezen, zooals het was in zijn vroegen Amsterdamschen tijd, er zoo klaar en luide uit, dat we deze compositie niet kunnen voorbij gaan. Een ets van imposante afmeting, die bij het grootsche van het onderwerp past. Christus, die den dood overwint, staat op de zerk der sarcophaag als op een voetstuk; gedeeltelijk van den rug gezien, zooals de Anna op de Simeon in den Tempel, overheerscht zijn groote gestalte de geheele compositie; de tweede belangrijke persoonlijkheid, Lazarus, wordt door het licht van de anderen afgezonderd. Op het machtige gebaar van Christus volgt de reactie van den herlevende, langzaam eerst en aarzelend; we zien hoe de schrik door de leden der omstanders vaart en hoe de gebaren ieders aandoening vertolken. Rembrandt had het onderwerp reeds in Leiden beproefd, nadat hij een Opwekking van Lazarus door zijn leermeester Lastman gezien had (1622). Rembrandt's eerste poging is nog uiterst onhandig; toch komen de beide hoofdpersonen reeds in dezelfde houdingen voor als in de ets. Bij Lastman vergeleken is Rembrandt's ets een meesterstuk; op Lastman's schilderij in Den Haag valt het gemaakte, het theatrale sterk op; ook Rembrandt's compositie is theatraal; maar het is theaterkunst door uiterst bekwame spelers gespeeld; bij Lastman zien we slechts een banale en mislukte vertooning van figuranten. Tooneelscholen zouden er voordeel mee kunnen doen door reproducties van deze ets onder de oogen der leerlingen te brengen.

Eenheid in de handeling, daar hield de Barok van; daardoor die voorstellingen van een plotseling gebeu-

ren en een heftigen schrik; het gaf aanleiding tot wilde gebaren en allerlei beweging. Het mooiste voorbeeld hiervan is wel het schilderij van Lastman in Augsburg van 1609, Odysseus die plotseling voor Nausikaä en haar gezellinnen verschijnt, het hoogtepunt van zijn kunst.

In 1642, het jaar van de Nachtwacht, toen Rembrandt's kunst geheel andere wegen op zou gaan, beeldde Rembrandt de Opwekking van Lazarus nog eens in een kleinere ets uit. In plaats van de Italiaansche Christus van de Groote Opwekking zien we een Heiland geheel in Rembrandt's geest, een zacht schrijdend mensch vol eenvoud en innerlijkheid. In plaats van het heroïsche gebaar ternauwernood een heffen van de hand. En wat zijn de uitingen van schrik en ontzetting getemperd; wat lijkt bij deze los en zonder opzet gegroepeerde menschen de ets van omstreeks 1632 een tamelijk grof gecadenceerde compositie. Zoo is de maatstaf voor Rembrandt alleen Rembrandt zelf.

Zooals we reeds opgemerkt hebben, is de Groote Opwekking waarschijnlijk voor een voornaam deel het werk van leerlingen. Rembrandt had het in deze jaren met de tallooze portretbestellingen te druk, dan dat hij zulke groote composities eigenhandig uit kon voeren. Dat het een plaat was om in den handel gebracht te worden bewijst de afmeting en de breede zwarte rand, die het tot een afgeronde compositie maakt.

Een ets uit 1632, wel eigenhandig, is de Rattendoodventer. Een walgelijke landlooper, die aan een staak een trophee van rattekrengen draagt, poogt het rattenvergift aan den man te brengen. Met zijn

sabel op zij ziet deze bedelaar er lang niet gemakkelijk uit; een levende rat zit op zijn schouder. Een jongen naast hem, met het uiterlijk van een idioot en evenals zijn meester in vergane lompen gehuld, draagt een doos vol van het ondier-doodend produkt. Een oude, voorname jood, die over zijn onderdeur leunt, stoot den bedelaar vol toorn en afschuw van zich af.

Bedelaars en kreupelen blijven een der hoofd-onderwerpen van zijn etsen. Reeds in Leiden etste hij met voorliefde bedelaars, zijn bekendste ets, de Honderdguldensprent is vol van verlamden en kranken en allerlei ellendigen en een van zijn laatste etsen stelt de kreupele voor, die zijn muts bedelend naar Petrus en Johannes uitstrekt en door hen genezen wordt.

Wanneer we weten willen, hoe Rembrandt een onderwerp als de Rattendoodventer in zijn rijpen tijd behandelde, moeten we naar een ets zien, die in het onvergelijkelijke jaar 1648 ontstaan is. Ook hier ligt een rijke, oude, achtenswaardige jood over de onderdeur geleund. Voor hem staat wat bedelend volk, niet grotesk en bizar als de man met het rattenkruid, maar werkelijke armen en och zoo behoeftig. Het zijn trekkende lieden, een vrouw met een jong kind op den rug, haar grijzen vader en een knaapje. De oude jood geeft een aalmoes. We voelen hoeveel menschelijker Rembrandt geworden is; in plaats van het oppervlakkig genoegen in al wat bizar is, zien we gevoelens van deernis en mededoogen uitgedrukt. Een herinnering aan Rembrandt's eigen vrijgevigheid en offervaardigheid komt hier niet te onpas.

Intusschen bleven voor hem de etsen slechts bijzaak. De portretbestellingen namen verreweg het grootste

deel van zijn tijd en daar ze goed betaald werden, verzekerden ze Rembrandt een ruim inkomen. Enkele van de beduidendste mogen we niet voorbijgaan. We vinden dan in 1633 de Scheepsbouwmeester en zijn Vrouw (in Londen, Buckingham Palace). De grijze scheepsbouwmeester, een sympathieke, energische kop, zit aan zijn werktafel en is bezig de kiel van een schip te construeeren; daar gaat de deur open, zijn vrouw komt binnen en reikt hem een briefje over. Het geval duurt maar een oogenblik; zij heeft de deurklink nog in de hand en zal zoo weer weg zijn. Minder momentaneel zijn de twee paren portretten, levensgroot en ten voeten uit, die in 1634 geschilderd werden. Van al de conterfeitsels, waarin Rembrandt zich nauw aansloot bij de wenschen van zijn publiek, maken deze het meest den indruk van ampele pracht en grootsche opvatting. Het zijn dan in de eerste plaats Martin Daey en zijn vrouw Machteld van Doorn bij baron Gustave de Rothschild en Hans Alenson en zijn wederhelft in de verzameling van den heer Henri Schneider te Parijs.

Martin Daey komt recht op ons af, elegant balanceerend, naar de laatste mode gekleed, een verbluffend personage. Onder een andere hemel en in een volgende eeuw zou hij een soort Casanova geweest zijn, met de groote rosetten op zijn lage schoenen, de korte mantel dien hij zoo nobel drapeert, de handschoen dien hij zoo gratieus weet te houden. Ondanks alle pracht is hij toch, vergeleken bij de overladen feestdos dier dagen, met een gezochten eenvoud gekleed. Zijn vrouw schrijdt langzaam van rechts naar links over het doek, in krakende zwarte zijde, witte kanten kraag, wit satijnen schoentjes. Zij houdt een

veeren waaier in de hand aan gouden keten bevestigd. Is haar houding misschien minder elegant, haar gelaat is innemender, haar optreden bescheidener.

De portretten van den Mennonieten-predikant Hans Alenson en zijn vrouw zijn meer op het eerwaardige dan op het voorname gericht, in tegenstelling met de conterfeitsels van zoo even. De grijsgebaarde prediker zit in zijn studeervertrek voor zijn schrijftafel. Hij is gekleed in een wijde toga met hangende mouwen en heeft een zwart kalotje op. Zijn vrouw is eveneens gezeten, in een prachtig uitvloeienden zwarten rok en met een groote zwarte hoed op het hoofd. Deze portretten behooren tot het beste wat in Holland en Vlaanderen aan portretkunst is voortgebracht en zoo ze later overtroffen zijn, dan is het alleen door Rembrandt zelf. Het portret van een predikant in de collectie Carstanjen in Berlijn laat ons zien, hoe Rembrandt nog aan inhoud, compositie, techniek zou winnen. Tegenover de Martin Daey van 1634 kunnen we den Jan Six van 1654 plaatsen, waar het voorname op een geheel andere wijze benaderd is. We zien in Rembrandt steeds een voortschrijden van het uiterlijke naar het innerlijke, een onvermoeid streven om het bijkomstige te laten varen en het onzichtbare vast te houden.

Rembrandt's meest harmonieuse en zuiverste Barokcompositie is de in het volgend jaar, 1635, geschilderde Offerande van Abraham in levensgroote figuren. We zien Izak, een tamelijk grooten forschen knaap, op een houtmijt uitgestrekt. Abraham, een mooie grijze jodenkop, drukt hem het hoofd achterover om den gorgel af te snijden. Plotseling verschijnt de engel, hij grijpt de hand van den patriarch en we

zien het offermes vallen. Met geheven hand spreekt hij het bevel des Allerhoogsten; we meenen de woorden te hooren.

Het is duidelijk, dat Rembrandt verder is gegaan op de wegen der Barok. Meer nog dan het lijk op de anatomie-tafel, is het lichaam van dezen volwassen knaap afgerond. De armen zijn achter den rug gebonden, de beenen naar binnen gebogen, het hoofd verdwijnt onder Abraham's breede hand. Hoe dezelfde beweging zich in Italië uitte, blijkt uit een schilderij van Ribera in Rouen, voorstellend de Barmhartige Samaritaan. Het lichaam van den geplunderde is op dezelfde wijze uitgestrekt, ook daar zien we het hoofd niet, afgesneden als het ware door een zware schaduw. Ribera's realisme is echter sterker. In een heerlijke ets van 1646 laat Rembrandt ons zien, wat er uit zoo'n jongenslichaam te maken is, als hij teekent naar de werkelijkheid en niet volgens barokformules.

Wij hebben reeds gesproken over de schroeflijn, volgens welke deze compositie in elkaar gezet is en die haar een bizondere kracht en eenheid geeft. De schroeflijn, die zoo duidelijk de begrippen ruimte en beweging aanduidt, wordt in de Barok veelvuldig toegepast. De zig-zag beweging, daardoor in de compositie gebracht, werkt mee, om den indruk van plotselingen schrik te versterken.

Tiziaan en Rubens hebben dit onderwerp ook behandeld; men behoeft slechts een blik op hun composities te werpen om te zien, hoe ver Rembrandt hun voor is.

In 1645, komt hij, in een ets, nog eens op de geschiedenis van Abraham en Izak terug. Het is teekenend

voor die periode, dat nu niet het geval met den engel voorgesteld is, maar het oogenblik vóór het offer, wanneer Abraham eindelijk aan zijn zoon zeggen moet, waar het om gaat.

Terwijl hij spreekt, klemt de patriarch de hand op het hart; zijn vinger wijst naar boven; hij noemt den onverbiddelijken wil des Allerhoogsten; zijn houding is vol zelfbedwang, maar we meenen te zien hoe zijn mondhoeken trillen. De knaap, met den bundel brandhout tusschen de handen, hoort zijn vader zwijgend aan. Het is het meest tragische moment uit de geschiedenis en psychologisch wel het rijkste.

In 1655, een der meest visionaire jaren in Rembrandt's etskunst, greep de geheel veranderde Rembrandt het onderwerp nog eens aan, dat hij twintig jaar geleden reeds definitief scheen uitgebeeld te hebben.

Weer zijn we op een der bergen van Moria. Met ongebonden armen, gewillig als een lam, buigt zich de ontkleede Izak over de knie van den vreeselijken offeraar, boven een bekken waarin het bloed druipen zal. Dan is de engel er reeds, achter Abraham, en vat met kracht, met beide handen de armen van den grimmen dienaar Gods. In de gedrongen, vast gesloten groep is geen beweging meer mogelijk. Stormwolken jagen over den hemel en zetten het aardrijk in wisselend licht en donker. Een scherp, onrustig licht straalt over de groep.

We zien hier een andere karakteristiek van Abraham dan de schrikkende rabijn van 1635. Het is waarlijk de man die met Jahwe wandelde in de eikenbosschen van Mamre. Tulband en opperkleed heeft hij afgelegd, zijn mouwen opgestroopt; voor hem be-

staat er geen menschelijke aandoening sterker dan de gehoorzaamheid aan zijn God. Als deze magere grijsaard, met diep gezonken oogen en ontvleesde kaken, dien de cherub bijna afrukken moet van zijn slachtoffer, zich eens oprichtte uit zijn knielende houding, hij zou blijken meer dan menschelijk groot te zijn.

Iets vervaarlijks is hem eigen, ligt het in zijn scherpe en hoekige gebaren, of in zijn overgroote gedaante? In opvatting en uitvoering beide heeft deze ets iets van het imposant-verschrikkelijke, dat de Italianen de „terribilità" van Michelangelo noemden.

Wat een vooruitgang in vorm en inhoud, bij het toch reeds prachtige schilderij van 1635!

Maar in de voorbijgegane twintig jaren lagen reeds al de droeve gebeurtenissen van een geheel leven. Rembrandt's zinnen waren door de smart gescherpt, niet afgestompt en de oogen van hem, die zoo graag het innerlijke schilderde, waren voor grootere diepten opengegaan.

Het was geen rustig jaar voor Rembrandt, 1656. De voorteekens van de groote catastrophe, zijn insolventverklaring, spookten reeds door zijn dagen en aan vele van de scheppingen van de laatste jaren van 50 is iets van de „terribilità" van onze ets te merken.

We kunnen niet ophouden ons te verbazen over de kostelijke techniek die haar ruwe gedurfde lijnen in het koper kraste; over die prachtige groep vol van gespannen rust en gestremde beweging. Wat een verschil met vroeger! En als we dan bedenken dat dit slechts één voorbeeld uit vele is, dan kunnen we ons duidelijk maken hoe onvergelijkelijk een schilder en een genie Rembrandt geweest is.

De historie van Abraham moet Rembrandt aangetrokken hebben; verscheidene voorstellingen er uit zijn door hem geschilderd, geteekend en geëtst. Was het wellicht het verkeer met bovennatuurlijke wezens dat hem een bekoring was? Abraham, die Jehova en de engelen aan zijn disch ontvangt, komt ongeveer in 1636 als schilderij en als ets in 1656 voor. We zullen de overige voorstellingen achterwege moeten laten; een schilderij in Brunswijk, niet door Rembrandt, maar door zijn vriend Lievens geschilderd, mogen we wel noemen, omdat er Rembrandt's invloed krachtig uit spreekt en omdat het deel uitmaakte van Rembrandt's schoone collectie schilderijen: het stelt het oogenblik voor na het verdwijnen van den engel, dien vader en zoon half dankbaar half bevreesd nog naoogen, terwijl ze op de knieën gezonken elkaar hartstochtelijk omvatten en Abraham het naakte kind met zijn wijde mouwen bedekt.

In 1633 kreeg Rembrandt een opdracht, waarover we nadere bizonderheden weten uit enkele brieven van Rembrandt, die aan Constantijn Huygens gericht zijn. Huygens had reeds vroeger Rembrandt's lof verkondigd; nu voegde hij de daad bij het woord en wist hem een opdracht te doen toekomen van prins Frederik Hendrik, wiens secretaris Huygens was. In 1633 had Rembrandt een Oprichting en een Afneming van het Kruis geschilderd en ze door tusschenkomst van Huygens aan den prins verkocht en had er 1200 gulden voor ontvangen, een groote som voor dien tijd. Tevens kreeg hij opdracht in hetzelfde formaat de Graflegging, de Opstanding en de Hemelvaart te schilderen. Rembrandt schijnt niet met een groote geestdrift aan

't werk gegaan te zijn; eerst in 1636 levert hij de Hemelvaart af en in 1639 de Opstanding en de Graflegging.

Hoewel deze vijf paneelen, die zich in München bevinden, met de uiterste zorg zijn uitgevoerd, maken ze toch niet den verwachten indruk. De Afneming van 't Kruis en de Graflegging zijn wel de beste uit deze serie. Beide heeft hij herhaald, de Afneming in het volgende jaar (in St. Petersburg), de Graflegging, in 1653 nog eens door hem overgeschilderd, bevindt zich in Dresden.

Een groot schilderij, dat in 1905 door het Museum in Frankfort verkregen is, schonk Rembrandt in 1636 aan Huygens als teeken van zijn dankbaarheid. In waarheid een vorstelijk geschenk! Het is de Gevangenneming van Simson.

De geschiedenis van Simson hield Rembrandt herhaaldelijk bezig. De spontane, turbulente aard van den hoofdpersoon kwam met zijn eigen karakter en handelwijzen uit dezen tijd overeen. Reeds in 1628, in Leiden, vat hij dit onderwerp op. We zien op het paneeltje in Potsdam hoe Simson ingeslapen is op de knieën van Dalila. Van uit den achtergrond nadert met de uiterste voorzichtigheid een Philistijn, een schaar in de hand. Een tweede loert van achter de bedgordijnen, met getrokken sabel.

In 1636 zou Rembrandt het drama in al de onstuimige wreedheid der ontknooping geven.

Op den vloer van een donker vertrek ligt de jammerlijk overmande Simson in een wanhopige worsteling. Een der gepantserden slaat een handboei om zijn pezige pols, een ander grijpt hem in den baard en graaft met een dolk zijn oogen uit, een derde richt

een partisaan op zijn ruige borst, voor het geval dat de Hercules zich nog eens losrukken zou en opspringen. Een zegekreet op de lippen, met haardos en schaar in de handen, ijlt Dalila het vertrek uit.

Het is een scène van een barbaarschheid brutaler nog dan Ribera's martelies; het is de meest onomwonden uiting van Rembrandt's barok; we zien invloed van Rubens en van Italianen, evenals in de Oprichting en Afneming van het Kruis en weinig van Rembrandt's innerlijk wezen. De plompe, grove soldaat met de uitgestrekte partisaan is wel het barokste schepsel van Rembrandt's penseel; de vormen konden niet plomper, de omtrekken, die tegen het licht gezien zijn, niet golvender zijn; Rembrandt's eigen profiel moet op het profiel van dezen sinjeur geleken hebben.

Later, toen zijn woelende aard meer en meer bedaren ging, zou de historie van Simson zijn verbeelding niet meer boeien; een simpel en ingetogen verhaal uit de Apocryphe Boeken, de geschiedenis van Tobias, vol wonder en aandoenlijke werkelijkheid, zou het motief voor zijn fantazieën worden.

In hetzelfde jaar als het zooëven besproken groote schilderij ontstaat een paneeltje in de collectie Arenberg in Brussel, dat de Genezing van den Ouden Tobias voorstelt. Ook hier dus kiest Rembrandt de ontknooping van 't verhaal. Een levensgroot naakt, dat Danae genoemd wordt (in Petersburg) staat eveneens in verband met de slotscène der zelfde geschiedenis. Deze vrouw van schoone, zuivere vormen vertoont, sterk geïdealiseerd, de trekken van Saskia; het is het meest imposante naakt dat Rembrandt geschilderd heeft. Het sluit bij de andere glori-

ficaties van Saskia aan; zijn liefde uit zich in een kleurigen, meesleependen hymenaeus.

Omstreeks 1657 zien we hetzelfde onderwerp nog eens. Nu is het Hendrickje Stoffels, die als bruid van den jongen Tobias figureert (in Edinburgh). De techniek is breeder, de kleuren eenvoudiger, de heele opvatting minder triomfant, maar er is toch ook iets dofs en afgemats in. Het gebeeldhouwde ledikant, waar Rembrandt zoo'n genoegen in had, is nu achterwege gelaten. We zien geen juweelen en rijke armbanden meer. Op velen zal de levenslust van het vroegere schilderij wel een krachtiger indruk maken. De zware tijd was voor Rembrandt reeds aangebroken, hij had de stemming van zijn onderwerp niet meer.

Sedert 1635 begint de studie van het naakt Rembrandt meer en meer aan te trekken. In de vele kleine figuurtjes van D i a n a e n A c t a e o n zien we naast Italiaanschen invloed ook een streven naar werkelijkheid. Een der meest besproken naakten van Rembrandt is wel de G a n y m e d e s in Dresden. Ieder kent het verhaal van den koningszoon, dien Zeus door zijn arend ontvoeren liet. Het onderwerp is door de beeldende kunsten minder vaak behandeld dan men wel denken zou, door de groote technische moeilijkheden die zoo'n gegeven oplevert. De oudere voorstellingen verbeelden het slanke lichaam van een jongeling, die zich aan den hals van een grooten arend vastklemt. Aansluitend bij een antieke voorstelling wordt de adelaar achter Ganymedes geschilderd, dien hij met zijn klauwen vasthoudt. Rembrandt laat ons heel iets anders zien. De vogel zweeft, zooals natuurlijk is, boven Ganymedes, als kleine jongen afgebeeld,

wat de waarschijnlijkheid van het geval verhoogt, daar de grootte van den knaap meer in verhouding tot de kracht van den vogel is. Om de uitdrukking van pakkende werkelijkheid te bereiken, heeft Rembrandt de historie van Ganymedes er geheel aan opgeofferd. Wij gelooven niet, dat hij van die mythe een helder begrip had. Rembrandt's cultuur was geen literaire cultuur, zijn omvangrijk weten had hij door aanschouwing verworven, deels der werkelijkheid, deels door de vlijtige studie van de kunst veler tijden. Hij zal een Italiaansche voorstelling van de Roof van Ganymedes onder oogen gekregen hebben en zijn verbeelding zal het onnatuurlijke en onmogelijke erin verbeterd hebben. Toen heeft hij zoo'n geval op zijne wijze uitgebeeld. De ietwat komische indruk dien dit koddige kereltje maakt is te wijten aan het feit dat hij geen uiting aan zijn schrik kan geven die met het tragische van het geval overeenkomt. Wanneer we hem de lekkere roode kersen, die hij nog in zijn handje houdt, zouden afgenomen hebben, hij zou evenzoo aan 't grienen zijn gegaan.

Aan zulke schilderijen merken we hoe Rembrandt's individualiteit zich in deze jaren meer en meer begon af te ronden, hoe hij zich zijn eigen wezen bewust werd.

Een keurig naakt figuurtje is de Suzanna van 1637 in 't Mauritshuis, een scène uit een ander verhaal der Apocryphe Boeken. Susanna heeft zich ontkleed; ze wil juist opstaan, daar ritselt iets in het gebladerte. Ze schrikt bij 't vermoeden dat er iemand zou kunnen zijn die haar bespiedt. Door de twijgen loert de schurkentronie van een der ouderlingen.

Rembrandt's naakt is van heel anderen aard, dan dat van zijn groote voorgangers, de Italianen. Bij Michelangelo is het naakt de basis van zijn kunst; de normale mensch is voor hem de naakte mensch; dáár gaat hij van uit. Zijn gekleede figuren zijn gedrapeerde naakten. Bij Rembrandt is het omgekeerd; voor hem is de normale mensch de gekleede; schildert hij naakt, dan moet er een aanleiding voor zijn; de afgelegde kleeren schildert hij er gewoonlijk bij. De eenvoudigste aanleiding is wel het poseeren in 't atelier zelf; daaraan hebben we een schilderij en een ets te danken, die gedeelten van zijn atelier voorstellen. Zijn figuren bewegen zich niet, zooals bij Michelangelo, zonder dwang en of ze niet anders gewoon zijn. Rembrandt's naakten hebben alle bewustheid ervan dat ze zich ontkleed hebben; soms vervallen ze dan ook in een van de beide uitersten: of ze zijn opvallend beschroomd of bizonder onbeschaamd. Eerst in de laatste etsen van vrouwelijk naakt is ook deze eigenaardigheid verdwenen.

Rembrandt heeft van die beide aandoeningen van zijn ontkleede modellen voor zijn composities gebruik weten te maken; in de S u z a n n a van 1637, die hij later herhalen zou, hebben we een uiting van echt menschelijk schaamtegevoel; een prachtig voorbeeld van het tegenovergestelde in fijn gematigden trant vertoont de ets van 1646, een studie van een mannelijk naakt. Voor een grootsch gordijn in Rembrandt's atelier, onder de voeten een primitieve schraag, zit een flinke jonge kerel naakt als op een troon, met het air van een vulgairen Dionysos. Zijn hoofd zinkt op zijn schouder, als door een roes bevangen.

Omstreeks 1636, zooals we reeds opmerkten, breekt

een tijdperk aan, waarin Rembrandt meer en meer zich zelf werd. De invloed der Barok laat zich, na de Gevangenneming van Simson, nog af en toe sterk voelen, maar de heftige uitingen nemen gaandeweg af en de Barok-elementen lossen geleidelijk in Rembrandt's wezen op. Er ontstaan scheppingen, die allen de frischheid van opvatting van Rembrandt's jongen en ondernemenden geest hebben en ook iets van het grootsche en den ernst van lateren tijd.

Zoo dateert reeds uit 1635 het Portret van een Oude Dame, vroeger in de collectie Sanderson, nu in den Parijschen kunsthandel en waarschijnlijk weldra een buit van Amerika; het heeft reeds iets van de eenvoud en diepte van de latere portretten van oude vrouwen; Rembrandt begreep dat hier geen luide gebaren en sprekende trekken te pas kwamen.

Twee jaar later (1637) neemt hij de historie van Tobias weer op. Het oogenblik waarop de metgezel van Tobias zich als engel openbaart en plotseling verdwijnt, is als onderwerp gekozen en met krachtige gezonde fantazie uitgebeeld (Parijs). Met een stoot zet de engel zich van de aarde af en schiet met een vaart het luchtruim in, terwijl zijn heerlijkheid aan de groep daar beneden geopenbaard wordt. De oude Tobias, die zooeven genezen is, knielt in aanbidding; over zijn schedel en zijn schouders glijdt zulk een rijk licht, dat hij voor een koning kan doorgaan, ondanks zijn gelapten en gescheurden mantel. De jonge Tobias en zijn bruid maken een beweging van schrik, die in een gebaar van aanbidding overgaat. De oude moeder wendt het gelaat af, de kruk ontvalt aan haar handen.

Wanneer we naar een schilderij zien aan het eind van deze periode ontstaan, in 1641 (Dresden) dan wordt

het ons duidelijk, waar deze neiging om stil te zijn, om de gebaren in te houden, op uit liep. Het is het Offer van Manoah, de inleiding tot Simson's historie.

In den rook van het offervuur verdwijnt de engel, die Simson's geboorte aan Manoah en zijn huisvrouw verkondigd heeft. Zijn grijze wolkige vormen schijnen in een nevel op te lossen. De oude man en zijn vrouw beide levensgroote figuren, liggen geknield, met gesloten oogen en biddend gevouwen handen.

Van schrik is hier weinig meer te bespeuren. De onbeweeglijke houding der beiden is zelfs in tegenspraak met den tekst, waar ze „op hunne aangezichten ter aarde vallen." Rembrandt durft zich reeds losmaken van den letter van 't bijbelverhaal als zijn kunst dit verlangt, anders dan in Leiden, toen hij de dertig zilverlingen die Judas voor de voeten der priesters wierp, ook alle dertig uittelde.

Ook de volle kleur, die met krachtige tegenstellingen werkt, als een heerlijk geel en rood in de kleeding der vrouw en het warme ietwat koperkleurige bruin van Manoah's talaar, waar het zilvergrauw van zijn baard zoo teer op uitkomt, spreekt er van, dat Rembrandt's kunst een nieuwe phase is ingegaan.

In Berlijn bevindt zich een penteekening van Rembrandt voor hetzelfde onderwerp. Voor de oogen van Manoah en zijn vrouw, die hevig schrikken, ontwijkt de engel in volle vlucht, met een krachtigen zwaai. Rembrandt was er dus wel terdege van bewust, toen hij een geheel andere behandeling van dit onderwerp koos.

In de Eremitage in St. Petersburg, waar de rijkste verzameling van Rembrandt's werk zich bevindt,

treffen we ook het bekende, imposante portret aan, verkeerdelijk Sobieski genaamd.

Het moet een weelde geweest zijn voor Rembrandt zoo'n grandioos personage te schilderen en dan nog in zulk een buitengewone dracht, een dofrood moscovisch kostuum. Dat de kleedij met de beeremuts historisch is, bewijst een schilderijtje van Sybrand van Beest in 't Rijksmuseum. Het stelt een gezantschap van den Czaar voor, dat in 1631 in ons land kwam en hier merken we hetzelfde kostuum op. Of de geportretteerde zelf niet wat in Rembrandt's trant geïdealiseerd is, staat te bezien; de teekening van neus en oogen zou het doen vermoeden. Het is een staaltje ervan hoe hij een portret in een schilderij wist om te dichten, een streven, dat weinig in den geest viel van zijn voorname zitters en hem later duur zou komen te staan.

Simson's Bruiloft van het jaar 1638 is de figurenrijkste en meest doordachte compositie, die hij aan den joodschen heros gewijd heeft.

De overdaad van het bruiloftsmaal heeft zijn werking niet gemist; op breede, met kussens belegde sofa's, waarop de gasten naar de wijze der Ouden aanliggen, geven zich verliefde paren aan ondubbelzinnige minnarijen over; geslepen tronies, avontuurlijke typen zijn om Simson gegroept, die zijn log lichaam naar hen toe gedraaid heeft. Het is nog dezelfde Simson, die Rembrandt drie jaar geleden schilderde, waar hij met opgeheven vuist zijn schoonvader bedreigde, kolossaal en snorkerig. Nu geeft hij zijn raadsels op en zijn gebaren geven relief aan zijn woorden. Zijn hoofdhaar, door geen schaar of scheermes ooit beroerd, valt als een zwarte vacht ver over zijn schouders en

over zijn nijlgroen feestgewaad. Maar te midden van dit woelig festijn, recht en koel als een altaarkaars, zit zijn bruid in gele zijde, vlak voor een eeretapijt, — ze heeft de vriendelijke trekken van Saskia, die al haar best doet om niet te lachen. Het volle licht concentreert zich op haar onbeweeglijke gedaante, een heldere noot tusschen de doffe gamma's der zijden en fluweelen stoffen: matrood, violet en bruin.

„Ziet, deze vrucht der eigen natuurlijke uitbeelding ontstond door de historie wel gelezen en ondertast te hebben." Zoo prees, tijdens het leven van Rembrandt, een „Lof der Schilderkunst" dit heerlijke doek. Bij de aanschouwing komt de naam van Shakespeare in de gedachten. Niet alleen in het „ondertasten" der historie heeft Rembrandt zich de gelijke van den grootsten tooneelschrijver getoond, maar ook in ruimte van fantasie, in dramatische uitbeelding.

Aan de details en het technische gedeelte is veel zorg besteed. Men zie slechts naar het prachtige tafelgerei in den rijken stijl der Barok. Wat de compositie betreft, die herinnert in de verte aan Tintoretto's Avondmaal in San Trovaso in Venetië.

Rembrandt begreep heel wel, wat er voor hem te leeren viel in een gestadigen omgang met de groote meesters; reeds vroeg moet hij aan 't verzamelen gegaan zijn, en niet alleen gravures, maar ook schilderijen van bekende meesters, sculptuur der Oudheid en der Renaissance en niet het minst produkten der kunstnijverheid, waarvan wellicht het prachtig gesneden en vergulde ledikant, waarop we Saskia reeds zagen rusten, het kostbaarste stuk was.

Al die schatten eischten een omgeving waarin ze tot hun recht kwamen. Rembrandt was herhaaldelijk

verhuisd, zonder te vinden wat hij zocht. In den aanvang van 1639 kocht hij voor 13000 gulden het huis in de Joden Breestraat, een som in termijnen te betalen. Het was het vermogen van Saskia, dat hem tot zulke aankoopen in staat stelde.

Sedert zijn huwelijk neemt het aantal bestelde portretten merkwaardig snel af. Rembrandt kon zijn eigen ingevingen volgen, hij had niet meer noodig „om den broode" te portretteeren. Hij was een gezeten man geworden, die zich vrij wat veroorloven kon. De hooge prijzen voor zijn schilderijen bedongen, stelden hem in staat volop toe te geven aan zijn zucht tot verzamelen. Rembrandt spaarde niet. Het waren geen valsche parels die hij zijn Saskia omhing. Een portret van Raffael en een sculptuur die voor Michelangelo doorging werden ook in de zeventiende eeuw buitengewoon hoog betaald.

In het nieuwe huis in de Breestraat werden nu al zijn schatten als in een museum ten toon gesteld. Hij schiep zich een omgeving in harmonie met zijn persoonlijkheid, waar ieder voorwerp een prikkel was voor zijn fantasie, waar hij zich thuis voelde en tot rust kwam.

Voor het eerst vinden we stillevens. Geen stillevens in den volstrekten zin van 't woord, zooals er zoovele in Holland ontstaan zijn. Het zijn de Pauwhennen in de collectie Cartwright, de Roerdomp in Dresden, met den jager die hem geschoten heeft. Maar de Roerdomp is alles. Hoe zacht en helder glijdt het licht over het gelig-witte buik-dons, over de wijd geopende wieken van den grooten vogel. De jager is Rembrandt zelf; evenzoo bevindt zich een kind bij de Pauwhennen, een schilderij, dat, gereinigd door bevoegde handen, niet voor den Roerdomp

zou onder doen. Een zuiver stilleven, geheel zonder aanwezigheid van menschen, viel niet in Rembrandt's geest; hij was te onophoudelijk met het menschelijke bezig, om het g e h e e l van zijn doeken te laten verdwijnen. Slechts eenmaal, in 1650, heeft hij een werkelijk stilleven voortgebracht, een heerlijk getijgerde schelp of liever het licht op die schelp, uiterst zorgvuldig geëtst in een prachtige techniek. Het was zonder twijfel een stuk uit Rembrandt's kabinet van rariteiten, natuurkundige en ethnologische merkwaardigheden, die geen gering deel van zijn verzameling uitmaakten. De frissche, kinderlijke geest der zeventiende eeuw vond er niets ongerijmds in, nevens de heerlijke voortbrengselen onzer schilderschool allerlei naturalia en uitheemsigheidjes te verzamelen. Dikwijls worden dan ook bij de veiling eener collectie, met de schilderijen tevens de „mineralen en versteende saken, hoorens, schelpen, zeegewassen en reptielen" onder den hamer gebracht. Voor Rembrandt hadden zulke dingen natuurlijk een dubbele waarde.

Van de rust en de kalmte, die Rembrandt in zijn nieuwe woning genoot, getuigen niet alleen de genoemde stillevens. De reeds besproken H e i l i g e F a m i l i e in 't Louvre, verhaalt van stil, huiselijk geluk. In 't zelfde jaar 1640 ontstaat het B e z o e k v a n M a r i a a a n E l i s a b e t h, waar de beide heilige vrouwen elkaar teeder omarmen, een schoone groep op het bordes voor een gebeeldhouwde portiek. Steunend op den schouder van een knaap, daalt de oude Zacharias de hooge trappen af. Een negerin als dienares en een pauw op den voorgrond verplaatsen onze verbeelding naar het Oosten. In de verte zien we de daken van Jeruzalem.

Met zijn mooi huis, zijn aanzienlijke vrouw, zijn alom geëerde, ruim betaalde kunst, kon Rembrandt zich gerust als een der groote hanzen van Amsterdam beschouwen. In 1639 zien we hem dan ook zoo afgebeeld, levensgroot, ten voeten uit, in de voorname zwarte dracht der aanzienlijken van zijn tijd. Hij staat in een portaal geleund, voor een geopende deur, met hoed en handschoenen, gereed om uit te gaan, in een bestudeerd nonchalante houding (Cassel).

Meer distinctie vertoont het bekende, reeds besproken zelfportret van 1640 in de Londensche National Gallery. Van alle zelfportretten is dit met de meeste zorgvuldigheid uitgevoerd. Rembrandt heeft zich in een voorname, geïdealiseerde kunstenaarsdracht gekleed, fluweel, zijde en bont, fluweelen baret en het geheel stemmig en ingehouden en toch rijk. Natuurlijk liet het métier zoo'n kostuum niet toe als een dagelijksche dracht; maar er blijkt toch uit dat Rembrandt zich te kleeden wist als het noodig was.

Wat Rembrandt's wezen betreft, we ontvangen uit dit portret den indruk van een rustige zelfbewustheid. Het is iemand, die zijn krachten beproefd heeft en weet wat hij kan en waar zijn doel ligt. Bij een ruime, hartstochtelijke bewondering van vreemde kunst, liet hij toch geen grein van eigen individualiteit te loor gaan; hij wist dat hij van vreemden leeren kon, maar ook dat hij hetzelfde en wellicht meer bereiken kon op zijne wijze. Rembrandt was tot kennis gekomen van zijn eigen persoonlijkheid. Zijn kunst kan nu gerust in den breede gaan en zich aan gegevens wagen, die hem ver lagen: zooals we zagen, het stilleven en waarover we nog spreken moeten, het landschap. Allerlei omstandigheden konden verandering brengen in zijn

maatschappelijke positie, niet echter in den zegevierenden loop van zijn kunst. Háár toekomst was zeker. De zelfbewustheid, die hem in dit portret eigen blijkt, zal hem voor goed bijblijven; aan zijn kunst zal hij nooit twijfelen, in welke omstandigheden ook. Van de kleine, stekende oogen gaat een scherpe blik uit, tintelend van opmerking; om den plooi der week overschaduwde lippen vermoeden we een zweem van spot.

Sedert 1637 zien we twee nieuwe gegevens in Rembrandt's kunst; het zijn het landschap en de studies naar dieren.

Het is niet het Hollandsche landschap, zooals Adriaan van de Velde het zoo onvergelijkelijk mooi en waar geschilderd heeft. Rembrandt's landschappen zijn vóór alles persoonlijk. Het zijn stemmingen voor of na het onweer, wanneer de zon met vreemden, onrustigen luister hier en daar een groep boomen gril verlicht. Details uit het werkelijke, Hollandsche landschap zijn versmolten met gegevens uit onbekende, verre oorden tot een fantastisch geheel. Heuvelachtige terreinen, met bergstroomen of kalme rivieren, hooge bruggen, torens en forten, of tempels als die van Tibur, liggen onder een stormachtige, donkere lucht in een sombere streek. In het onrustige, gejaagde, veranderlijke openbaart zich weer de Barok. Eenige jaren vroeger en Rembrandt zou zich heftiger geuit hebben, zooals Rubens het deed in het landschap van Philemon en Baucis, waar een titanische orkaan door de natuur loeit, die de zware eiken knakt en de bergstroomen uit de beddingen jaagt. De stemming van donder en storm is niettemin Rembrandt's landschappen eigen. De techniek doet aan werk van sommige meesters uit den overgangstijd denken, uit het begin

der zeventiende eeuw, zoo de bruine fond, die duidelijk te zien is en overal meewerkt, en het gele impasto in het licht. Rembrandt heeft waarschijnlijk teekeningen gezien van Italiaansche berglandschappen en zijn verbeelding heeft het overige gedaan. Ondanks alle conventie, maken toch die vreemde landschappen den indruk, zóó uit de natuur gegrepen te zijn. Een prachtig rotslandschap bevindt zich in Edinburgh. Een grijzige lucht met een donkere wolk hangt boven een somber ravijn. We meenen een stortbeek van de zwart-groenige rotsen te zien schieten, maar 't kan ook een nevelveeg zijn. Het is er duister en benauwend. Een eenzame reiziger vervolgt zijn weg langs een kronkelende beek. In Brunswijk zien we een der meest stormachtige landschappen, waar wolken, wind en watervallen en wisselend licht een grootsche natuur in rep en roer zetten.

Maar ongeveer in 1640 brak er een andere tijd aan. Het evenwicht, de rust in eigen wezen, zou hij ook in de natuur aanschouwen. Het was in dien tijd dat hij iets voelde voor het doodstille spiegelen van gebouwen in water, voor een langzaam trekkende schapenkudde, voor zwanen, die op vijvers drijven en voor simpele, aan den weg gevonden details. De kunstenaar, die zooeven nog in een schoone conventie bevangen bleek, zou zich geheel aan de natuur overgeven en in schijnbaar kunstelooze teekeningen en dood-eenvoudige etsen het zuiverste en het ongezochtste bereiken, wat Holland aan landschapskunst heeft voortgebracht.

Een ander nieuw onderwerp, hoewel niet zoo belangrijk, verschafte hem een wilde-beestenspel, dat omstreeks 1637 in ons land moet gekomen zijn. Daar waren leeuwen en daar was een olifant. Rembrandt,

die in een ets (Hieronymus) eenige jaren geleden een leeuw had willen teekenen, had toen geen andere voorbeelden gehad dan „heraldische leeuwen en leeuwen van hout" en het resultaat was een katachtig schepsel geweest met kleinen, ronden kop. Nu zag hij hem in werkelijkheid, de leeuw, waar de verhalen en de beeldspraak van het Oude Testament van wemelen. Rembrandt toont ons weer net wat hij zag: het gevangen dier, meestal lang en slaperig uitgestrekt, met toegeknepen oogen en heen en weer slaanden staart. Soms jaagt hij een vlieg van zijn neus, met een korte, komische beweging van zijn poot. Rembrandt poogt zijn kennis van het leeuwen-lichaam te pas te brengen, zoo in 1641 in de ets Groote Leeuwenjacht, in een latere ets, de Heilige Hieronymus, omstreeks 1650, een geweldige vooruitgang bij de ets van 1634 en waarschijnlijk met opzet geheel tegenovergesteld gecomponeerd. Dan plaatst hij een leeuw in de Eendracht van het Land, de allegorische compositie van 1648, in boeien geslagen, een dier van vervaarlijke en wilde kracht, wien het vuur uit de oogen schiet. Het mooiste gebruik heeft Rembrandt van zijn studies gemaakt in de heerlijke teekening bij Hofstede de Groot Daniel in den Leeuwenkuil. Terwijl de leeuwenstudies in bruine sepia zijn uitgevoerd, heeft Rembrandt zijn olifanten met zwart krijt geteekend, wel een bewijs hoe fijn hij van de eigenaardigheden van een techniek wist gebruik te maken om zoo expressief mogelijk te zijn. De teekeningen van olifanten zijn niet zoo menigvuldig. De volmaaktste bevindt zich in het Britsch Museum. De grauwe, ruime huid van het dier is nooit voortreffelijker weergegeven; er is geen krabbel te

veel en toch is geen enkele plooi vergeten. En wat is het karakter van het dier goed uitgedrukt! Een Engelschman, John Evelyn, die in 1641 in ons land reisde, zag waarschijnlijk dezelfde slurfdraagster in Rotterdam. „Hier zag ik voor het eerst," zoo noteert hij in zijn dagboek, „een olifant, die buitengewoon goed gedresseerd en gehoorzaam was. Het was een dier van kolossalen omvang, maar toch zóó buigzaam en lenig in de gewrichten als men het zich maar voorstellen kan van een zoo wonderlijken en vreemd gebouwden kolos." De Engelschman weet zich aardig uit te drukken, maar wat zegt Rembrandt ons oneindig meer. Een blik op Rembrandt's teekening leert ons meer dan een geheele dissertatie over den olifant, afgezien nog van het genot, dat zijn heerlijke techniek verschaft.

Wij zijn nu gekomen in de laatste jaren vóór het ontstaan van de Nachtwacht. Enkele buitengewone portretten kunnen we niet voorbijgaan. In 1641 schilderde hij een portret van Saskia (in Dresden). Het meisje is een groote, gevulde vrouw geworden; ze is gekleed in een prachtig rood fluweelen kostuum; ze is gesierd met het kostbare paarlensnoer en heeft de peervormige parels in de ooren, die wij reeds kennen. Haar levendig gebaar, ietwat indringerig, lijkt ons minder gelukkig gekozen. In hetzelfde jaar zou zij moeder worden van Titus van Rijn, het eenige kind van Rembrandt dat den mannelijken leeftijd bereikt heeft. Het reeds besproken schilderij van 1641 Manoah en zijne Vrouw, die zoo vroom bidden, nadat de engel hun de geboorte van een kind heeft aangezegd, drukt de stemming van Saskia en Rembrandt in dat jaar uit. De drie kinderen, die Saskia reeds gehad had, de kleine Rombertus,

naar haar vader benoemd, en de twee Cornelia's, die den naam van Rembrandt's moeder droegen, waren allen jong gestorven. Dat na deze rampspoeden de ouders in bange spanning de geboorte van het vierde kind afwachtten, laat zich denken. Naderend moedergeluk, dat is ook de inhoud van het Bezoek van Maria aan Elisabeth, het reeds besproken schilderij van 1640. Van gehoopte moedervreugde verhaalt de Heilige Familie in het Louvre en enkele teekeningen uit dien tijd.

In September 1640 sterft Rembrandt's moeder. Op een portret van 1639 zien we haar voor het laatst, in Oostersche dracht, een stokoude, gebogen vrouw.

In 1641 vinden we weer een groot portretstuk met twee personen. De predikant Cornelis Anslo, voor een tafel gezeten, waarop een prachtig stilleven van boeken en een kandelaar, richt zich tot een vrouw, die we voor een weduwe houden kunnen en schijnt haar woorden van troost toe te spreken. De vrouw luistert onbewegelijk toe, vol vrome aandacht; de predikant haalt een of anderen tekst aan of bijbelsch voorbeeld met overtuigend gebaar. Is het werkelijk een weduwe en is Anslo voorgesteld in de uitoefening van zijn heilig ambt of is het zijn eigen vrouw en is de scène alleen bedacht om een handeling in het schilderij te brengen? We kunnen het niet zeggen. De Scheepsbouwmeester en zijn Vrouw, het dubbele portret van 1633, laat iets dergelijks zien. De vrouw, die zoo haastig het briefje binnen brengt, zou men voor een dienstmaagd kunnen aanzien. Maar wat een verschil met acht jaar geleden. Een banaal voorval was toen noodig om die twee menschen voor een oogenblik in elkaars tegenwoordigheid te brengen.

Wat een veel intiemer verhouding bestaat er tusschen die twee, die zoo geloovig over Gods woord zich onderhouden. Een van Rembrandt's allerlaatste schilderijen, zou weer een portret zijn van man en vrouw, het zoogenaamde Joodsche Bruidje in Amsterdam. Van voorwendsel om die menschen saam te brengen is hier geen sprake meer; een los voorval, een werkkring behoeft geen motief meer te verschaffen; houding, expressie, gebaar drukt alles uit. Schromende overgave en schromend in bezit nemen zijn zoo aandoenlijk zuiver uitgebeeld, dat hier geen twijfel meer zijn kan, welke hun innige verhouding is.

Had het gebaar van Anslo nog iets wat de rust brak en aan een vorigen tijd herinnerde, twee portretten, man en vrouw uit hetzelfde jaar 1641 wijzen op een geheel andere periode. Het zijn het Portret van een Dame in Buckingham Palace, met het niet minder schoone pendant in Brussel, het Portret van een Man. Vergeleken bij de portretten van omstreeks 1634, welk een verandering! Hier geen luid gebaar, geen geste die hindert, geen al te scherpe en al te persoonlijke gelaatstrekken. Preciese uitbeelding der werkelijkheid, voornaamheid en een diepe inhoud zijn onnavolgbaar vereenigd. Nooit gleed het licht weeker en bescheidener over gelaat en handen. Bijna van voren vallend, laat het de trekken, vooral die der vrouw, haast zonder schaduw en geeft daardoor een indruk van de klare rust, die men sereniteit noemt. Een bizonder overleg blijkt uit de compositie.

Elk der beide geportretteerden is voor een soort halve deur-opening geplaatst, die van boven door een gedrukte boog is afgerond.

De man steunt op zijn rechterarm, evenals Rem-

brandt in het zelfportret van het vorige jaar, 1640; alleen is het motief hier uitgebreid, door den linkerarm mede naar voren te brengen, wat meer importantie aan de figuur geeft. Dat Rembrandt zich hier wel van bewust was, blijkt doordat hij dit motief ook in een compositie aanbracht, waarvoor de studies reeds in 1641 begonnen, in de beroemde ets de *Honderdguldensprent* genoemd, die hij eerst later ten uitvoer bracht. Dezelfde houding wordt daar aangenomen door een der voorname pharizeeën, die zelfingenomen en vol verwatenheid de woorden van Christus commenteeren.

De houding der vrouw is evenzeer doordacht. Met den linkerarm steunt zij tegen den deurstijl, in de rechterhand houdt zij een fraaien waaier, die zich tusschen haar achtelooze vingers ontvouwd heeft. Zoo'n kostuum als ze draagt, van zwarte zij met platte kanten kraag, het geborduurde lijfje met de gekruiste rijgveters, het juweel op haar borst en de parels om hals en polsen, getuigen van den verfijnden smaak van dezen tijd. Alleen het blonde haar, dat tamelijk los van terzijde op de schouders valt, is wat al te strak naar achteren getrokken, waardoor het voorhoofd te hoog wordt. Twee jaar geleden, in 1639, had Rembrandt een even fraai kostuum geschilderd, in het portret dat aan de familie *van Weede van Dijkveld* toebehoort (Rijksmuseum). De kleeding is hier zoo nadrukkelijk behandeld, dat het karakter van de geportretteerde wel wat op den achtergrond geraakt is. Ook de houding van het damesportret van 1641 heeft Rembrandt later nog eens gebezigd in een prachtig schilderij van omstreeks 1659, *Hendrickje Stoffels aan 't Venster* (Berlijn). Haar rechter-

arm steunt op een vensterpost, haar linker rust op het kozijn, het spiegelbeeld van de vorige compositie. De strenge en-face-houding, die zoo goed paste bij de voorname dame van 1641, heeft Rembrandt hier laten varen. De figuur is ietwat naar links gewend en het hoofd zachtkens naar links gebogen, zoodat het meegaat in de beweging der prachtige slingerlijn, die door de beide armen loopt. Dat ontbrak aan het portret van 1641. Ook zit de figuur van 1659 voller en hooger in de lijst, om van techniek en kleur niet te spreken; daarin is het verschil van twee werelden. Maar men moet daarentegen erkennen, dat de voorzichtige, schoorvoetende uitvoering en de afwezigheid van kleur voortreffelijk pasten bij de terughoudende voornaamheid van zijn sujetten.

De etsen doen ons nog dieper de wonderlijke rust gevoelen die zich meer en meer over Rembrandt's werk en wezen uitspreidt. Het is alsof de etsen de schilderijen in stemming vóór zijn. Hoe fantastisch en droomerig is het Portret van een Jongeling, in rijke dracht, met geborduurden mantel en aan een keten een kruis met juweelen. Uit de half gesloten oogen gaat een blik die slechts in den nevel van zijn droomen staart. Zijn gelaat is bleek en vermoeid. De hand, die de pen houdt, wacht om iets neer te schrijven, de andere hand rust op een boek. Reeds in 1637, het jaar waarin de eerste teekenen zich vertoonen, dat zijn kunst veranderen gaat, heeft hij een dergelijk gegeven geëtst. Ook hier zit een jong geleerde ineengedoken te peinzen. Hij heeft een schildersbaret op en een gestreepten halsdoek om. De onbekende van 1641 maakt echter een dieperen indruk. Wat heeft Rembrandt die tronie, die in werkelijkheid

heel leelijk moet geweest zijn, door expressie mooi weten te maken. Zulke etsen waren geen opdrachten; al zijn neigingen kon hij er vrij in volgen. Dat Rembrandt genoegen had in dit model blijkt hier uit, dat hij denzelfden man met z'n sluike haren ook als Kaartspeler heeft geëtst, eveneens in 1641.

Het beduidendste wat hij in 1641 etste, zijn zonder eenigen twijfel drie landschappen. Rembrandt, die geen landschap scheen te kunnen begrijpen, of het moest geheel een schepping van zijn fantasie zijn, beheerscht door voorbijgaande en hevige stemmingen, Rembrandt vat hier met één greep het landschap van een zóó objectieve zijde en geeft het zoo zuiver en eenvoudig en ongekunsteld weer als geen Hollander van zijn tijd het gekund heeft. Geen onweersluchten hier en geen stormwolken; maar een vlekkelooze hemel en een egaal licht over de geheele prent. Het platte, wijde land van Holland ligt in volle zon; het is de vroege zomer, de tijd van Juni, het hooi is nog niet binnen. De groote indruk is ruimte en stilte. Menschen zijn er niet. Of beter, ze zijn er wel, maar men moet ze met een vergrootglas zoeken. Ze zijn één met het landschap als de schuur en de molen en de rommel die op het erf ligt, als het vlondertje op den voorgrond en de ijle stad in de verte.

Wie had dat verwacht! Zijn Leidsche tijd gaf niet den indruk dat hij ooit een greintje om het landschap zou geven. Hij schilderde niets dan menschen en bracht het onderwerp wat boomen of groen mee, dan waren het bijkomstige dingen, en ze werden als zóódanig door hem behandeld. Rembrandt was 35 jaar toen hij voor het eerst de omgeving van Amsterdam introk, om de gegevens voor zijn etsen te zoeken en

met één slag bereikt hij het hoogste. De grootste van onze landschapschilders heeft op verre na niet kunnen geven wat Rembrandt zoo zonder moeite en als van zelf bemachtigt. Men houde maar eens een van Ruisdaels etsen naast die van Rembrandt en het verschil springt in het oog. Bij Rembrandt geen zweem van conventie; men lette maar eens op hoe anders hij de boomen teekent en het struikgewas en het riet en het water; dat al met een onbevangenheid waar niemand bij halen kan.

Hiermee kunnen we het rijke jaar 1641 besluiten, een der belangrijkste data in Rembrandt's leven. Als een rivier die door een meer stroomt, zoo gaat zijn kunst in den breede en bezinkt. Hij kent de gejaagdheid van zijn vroegen Amsterdamschen tijd niet meer. De rust, waarvan zijn scheppingen vol zijn, zou hem in de eerste tien jaar niet meer verlaten. Nog éénmaal in 1642 zou een invloed van buiten de opgewonden stemming van de vroegere jaren terugbrengen: het was de opdracht van het schilderij dat onder den naam van de Nachtwacht zijn meest bekende schepping geworden is.





III.

De Nachtwacht en het jaar 1642.



E buitengewone opdracht, die Rembrandt kreeg, het portretteeren van een compagnie schutters, kwam op een bizonder ongeschikt tijdstip. Wij hebben de verandering gevolgd, die in Rembrandt's ontwikkeling plaats greep en we kunnen begrijpen dat een voorstelling, waarin het rammelen moest van wapens, weinig in den geest van zijn kunst viel. Ware de opdracht eenige jaren later gekomen, toen Rembrandt reeds vaster in de nieuwe richting van zijn kunst stond, we zouden waarschijnlijk een geheel andere „Nachtwacht" aanschouwd hebben. Wellicht ware hij op het denkbeeld gekomen, de schutters voor te stellen in ernstig beraad over een of ander plan-de-campagne, gezeten om een breeden tafel met kaarten en boeken. Nu riep zulk een opdracht geheel andere voorstellingen in hem wakker.

Het was nog in den tijd van de groote oorlogen, die geslachten lang duurden. De oorlogsstemming uitte zich ook in Rembrandt's kunst. Hoe dikwijls heeft hij niet zich zelf in zijn modellen in halsberg en harnas geschilderd. Zijn atelier had veel van een tuighuis, wanneer men denkt aan de 20 stucks helbaerden en slachswaerden, de 33 stucks antiek hantgeweer, de 60 stucks indiaens hantgeweer, pijlen, schichten, assegaaien en bogen.

De pieken en lansen, partisanen en rondassen, kruithoorns en snaphanen konden nu tot hun recht komen.

Bevelen weerklinken, de trommel wordt geroerd, een hond keft, een musketschot gaat af; het is het oogenblik van luidruchtige wanorde, voordat de stoet zich gevormd heeft. Reeds treden de kapitein Frans Banning Cocq en de luitenant Willem van Ruytenburg naar voren, in den pas marcheerend; anderen volgen. Het ernstig onderhoud van kapitein en luitenant doet een belangrijke gebeurtenis onderstellen; het bonte gewoel achter hen meer aan de toebereidselen voor een parade. Sommigen laden hun musket, de vaandrig ontplooit zijn vaandel en uit den donkeren doorgang op den achtergrond dagen er steeds meer op. Een straatjongen loopt bij den stoet aan. Twee kleine meisjes, de een met een beker in de handen, de ander met een doode haan aan den gordel, bevinden zich midden in 't gedrang.

Het licht is de hoofdzaak; hier en daar zet het een prachtige kleur in gloed, zoo het goudgroen van den trommelaar en den vaandeldrager, het heldergeel van den kleinen, intelligenten Ruytenburg en van het meisje met de witte haan; haar vriendinnetje gaat bijna geheel schuil achter den gloed van haar gebor-

duurd lijfje en zijden jurk. Het volle licht valt over den grooten Banning Cocq, die met zijn zwaar gebaar het geheele doek beheerscht en de kleine luitenant zou geheel bij hem wegvallen, zoo niet het krachtig verlichte geel hem op den voorgrond schoof. We zien nog een prachtig dofrood, in den schutter die zijn musket laadt en verder allerlei onzekere tinten van violet en bruin en hier en daar het glansen van een wapen of de schitterende punt van een spies.

Het is hier de plaats niet om af te wegen in hoe ver Rembrandt aan de letter van zijn opdracht voldaan heeft. Wij kunnen alleen zeggen, dat hij aan zijn neiging om van een portretstuk een afgerond schilderij te maken, geheel heeft toegegeven.

Zooals de naam aanduidt, is de Nachtwacht van oudsher een onbegrepen schilderij. Eerst in de tweede helft der achttiende eeuw schijnt die verkeerde en nu door den tijd geijkte benaming ontstaan te zijn. We hebben echter niet den indruk dat Rembrandt's tijdgenooten er meer van begrepen dan de lateren; het is de vraag of zelfs de schutters geweten hebben wie dat meisje met een haan was en een van Rembrandt's eigen leerlingen vond dat de meester op dit doek wel wat meer licht had mogen ontsteken.

Veel in deze omvangrijke voorstelling maakt den indruk haastig en zonder veel voorstudies uitgevoerd te zijn. Het was een ziekte van Saskia, na de geboorte van haar zoontje Titus, die Rembrandt's gedachten van zijn werk afleidde. Haar toestand verergerde meer en meer en werd zoo onrustwekkend, dat zij haar testament liet maken. Saskia stierf den 14den Juni, in dezelfde maand dat de Nachtwacht voltooid werd.

Het was het eerste diepe leed in Rembrandt's leven. Een sombere ets van hetzelfde jaar stelt de H e i l i g e H i e r o n y m u s voor, die met de hand onder het hoofd, voor een crucifix en een bekkeneel, napeinst over leven en dood. Schaduwen en ondoordringbare duisternis vullen het vertrek.

Vroeger, in 1634, hetgeen wel opvallend is, had hij dit onderwerp gegeven in vol zonlicht en later, omstreeks 1650, zou hij den heilige weer plaatsen in een zonnig landschap van het zuiden, tusschen boomen en groen en bij een koelen bergstroom, een van zijn heerlijkste etsen.

Wij zien hem troost zoeken in het bijbelverhaal van Lazarus, die door Jezus, den machthebber over leven en dood, wordt opgewekt en aan de zijnen teruggegeven. Het is de reeds besproken ets van 1642.

Dan laat hij zijn kunst volbrengen wat voor zijn menschelijk verlangen een onmogelijkheid is: in het jaar na Saskia's overlijden, 1643, schildert hij haar trekken nog eens. Het is als een aandoenlijke elegie. De parels, die hij haar niet meer geven kon, sieren nog eens haar vriendelijk wezen. De oogen zien ons niet aan en we kunnen niet zeggen of glimlach of droefheid om de lippen ligt. Een bleeke schemer glijdt bijna schaduwloos over haar gelaat. Het museum te Berlijn heeft het voorrecht dit met uiterste zorg voltooide schilderij te bewaren. Welk een verschil met het portret van 1641, waar ze zoo levenskrachtig met haar vuurroode lippen, in volle vrouwelijke rijpheid, in haar donkerrood zomerkostuum voor hem stond.

Een der weinige schilderijen, waarvoor Rembrandt tijd en rust vinden kon bij een groote opdracht als de N a c h t w a c h t en bij het ongeluk dat hem trof,

is de Verzoening van David en Absalon in Petersburg. Een jongeling met lang blond haar snikt het uit aan de borst van een oudere, die de trekken van Rembrandt draagt en vol mededogen neerziet op die weldadige ontboezeming van smart. Een onweerslucht dreigt boven een verre stad en het vreemde licht, dat in zijn landschappen zoo wonderbaar een groep boomen kan doen ontgloeien, glijdt hier over zijden gewaden van teere kleur, terwijl het fonkelt in het vele borduursel en de sporen doet schitteren en de breede bandelier en het prachtige zwaard.

Het was waarschijnlijk eveneens in 1642 dat het plan voor een omvangrijke compositie in Rembrandt's verbeelding meer en meer een afgeronden vorm aannam. Het zou de ets worden die onder den naam van de Honderdguldensprent bekend is, een voorstelling van Jezus, hoe hij kranken geneest en de kinderen tot zich laat komen.

In tegenstelling met de Nachtwacht maakt de Honderdguldensprent den indruk van een zorgvuldig overlegde en voorzichtig uitgevoerde compositie. De plaats die de Nachtwacht onder het schilderwerk van Rembrandt inneemt, zou men onder de etsen aan de Honderdguldensprent kunnen aanwijzen; het is een samenvatting van wat Rembrandt tot dat oogenblik bereikt heeft.

We kunnen aannemen dat deze groote ets langzaam en met tusschenpoozen ontstaan is, van ongeveer 1639 tot 1646. Dit verklaart tevens het feit dat Rembrandt zoo'n belangrijke compositie niet gedateerd heeft. Er bestaan niet alleen voorstudies voor, maar we vinden ook allerlei elementen ervan terug in de andere etsen en schilderijen uit dat tijdsverloop. Het is bewonderens-

waardig, dat Rembrandt desondanks een zekere eenheid der compositie heeft weten te bewaren, ook wanneer men in aanmerking neemt, dat er verschillende episoden van het bijbelverhaal zijn voorgesteld en dat het aantal figuren meer dan het dubbele van dat der Nachtwacht bedraagt.

Reeds vroeger, omstreeks 1636, had Rembrandt het ondernomen een woelige schare te doen luisteren naar de prediking van een man. Het is het grisaille, dat zich in Berlijn bevindt, de Prediking van Johannes den Dooper. Het was een geliefkoosd thema van de oudere nederlandsche kunst, een bonte massa, boeren, soldaten en landloopers luisterend naar de stem van den roepende in de woestijn. Rembrandt voerde het grisaille in Berlijn geheel in den geest van zijn voorgangers uit: tallooze figuurtjes, uiterst los gegroepeerd en velen ervan ook geheel los van het onderwerp, pittoresk verstrooid om den profeet, die met zijn heftig gebaar en in het stralende zonlicht boven alles uitsteekt. Een afzonderlijke groep vormen de pharizeeën op den voorgrond, die de hoofden bij elkaar gestoken hebben en overleggen.

Het is ook een bonte schaar die we op de Honderdguldensprent zien. Het zijn allen die Christus volgden op zijn tochten door Galilea en Judea. Het zijn de kreupelen die hem worden nagedragen en de blinden die tot hem geleid worden. De jongeren luisteren in zijn nabijheid, terwijl pharizeeën en schriftgeleerden met hekelend commentaar zijn woorden herhalen, namelijk dat deze zegt de zoon van God te zijn. De moeders brengen hun kinderen tot hem en hij zal hun de handen opleggen en ze zegenen. En tot Petrus, die de kinderkens afweren wil, spreekt Chris-

tus de woorden die ieder kent. De Rijke Jongeling zit in een diep gepeins en vol tweestrijd; de vrouw, die twaalf jaren krank geweest is, heft haar hand op naar den zoom van het kleed van Christus en zal genezen zijn. Een welgedane notabele houdt zich afzijds, in de koesterende, heldere zon en kijkt naar het domme volk, dat dien dweeper naloopt. Jezus staat rechtop midden in de bonte menigte, met het lange overkleed aan, waarin geen enkele naad was. Zijn lang haar valt over zijn schouders, zijn trekken zijn moe, zijn oogen wat toegeknepen. Van zijn hoofd straalt een zachte glorie uit over den donkeren achtergrond.

Een ezeldrijver met zijn dier en een dromedaris rechts in de schaduw leenen aan de voorstelling de uiterlijkheden van het Oosten. Het is de omgeving die Jezus' woorden kleuren zal, als hij er van spreekt, hoe eerder een kemel zal gaan door het oog van een naald, dan dat een rijke binnengaat in het koninkrijk der hemelen.

Dat elk der personen op de Honderdguldensprent met vol overleg is uitgevoerd, wordt door allerlei details bewezen. De Rijke Jongeling is een duidelijke interpretatie van Michelangelo's Lorenzo de' Medici in Florence, dien Rembrandt uit een teekening moet gekend hebben. Voor Petrus koos hij de kop van Socrates en leende aan een anderen discipel de trekken van Erasmus, de wijsheid der Oudheid en der Renaissance aan de voeten van Christus, zooals Hofstede de Groot opgemerkt heeft.

Omstreeks 1651 beeldde Rembrandt hetzelfde gegeven nog eens uit. Het imposante, dat de Honderdguldensprent nog had, is geheel verdwenen. De kring, die Christus omgeeft is enger en vertrouwelijker ge-

worden; de omgeving eenvoudiger en de handeling minder samengesteld. Er zijn geen ongelukkigen meer, die om genezing vragen voor uiterlijke kwalen. Een innerlijke drang heeft die menschen tot hun Heiland gevoerd en het is het verlangen naar rust en vrede en overtuiging dat in hun bleeke trekken te lezen ligt. Zelfs de enkele schriftgeleerden die we in de omstanders meenen te herkennen zijn huns ondanks in de macht der goddelijke woorden geraakt. Het geheel is inniger (en daardoor voor Rembrandt's kunst schooner) dan de Honderdguldensprent, om van de grootere ontwikkeling der ets-techniek niet te spreken. De peinzende houding met de hand aan het gelaat, in de Honderdguldensprent door den Rijken Jongeling aangenomen, heeft hij hier driemaal aangewend in verwonderlijk kunstvolle omwerking. De aangrijpendste is wel de man met de uitgeteerde kaken, die met groote oogen in de ruimte staart.

De volmaakte eenheid en geslotenheid der compositie vallen op, vergeleken bij de Honderdguldensprent. Ondanks alle schoonheden van deze laatste ets komen toch ook de nadeelen te voorschijn, die het gevolg zijn van een meermalen onderbroken werk.

Een ongedateerde ets, die met de Nachtwacht eenige overeenkomst heeft, is de Triomf van Mordechai. Ook hier zien we een menigte figuranten en twee hoofdpersonen: de bleeke hoveling Haman, een prachtige Oosterling, die evenals Banning Cocq met een breed gebaar naar voren treedt, terwijl de oude jood Mordechai, te paard en aangedaan met het koninklijk gewaad, hem triomfeerend volgt. Een woelende menigte, met kinderen en keffende honden joelt

om de beide hoofdpersonen heen. In zijn lateren tijd zal, zooals we zien zullen, de Val van Haman nog herhaaldelijk door hem behandeld worden. Eigenaardig dat de man die bij de Joden zoo'n langdurigen haat heeft weten te verwekken, bij Rembrandt meestal een sympathiek personage is, evenals op de zooeven besproken ets.

Hiermee kunnen we de rij van werken, die in 1642 ontstaan zijn, of op dat jaar betrekking hebben, besluiten.

Met Saskia's overlijden verdwijnt met één slag al wat zij aan vroolijkheid en opgeruimdheid in Rembrandt heeft doen ontwaken. De grond van Rembrandt's karakter was een gestadige ernst; hij kan de meest frivole onderwerpen ons voor oogen brengen, er om lachen zullen we nooit. Het is gedaan met het poseeren voor de wereld; meer en meer trekt Rembrandt zich terug om geheel en al kunstenaar te zijn. In zijn werk komt een zwaarmoedige stemming; het Oude Testament maakt voor het Nieuwe plaats. Steeds zweeft zijn verbeelding om het leven van Christus; zijn leven op aarde, zijn parabelen. Dan wordt na 1650 zijn stemming nog somberder en het is bij voorkeur de passie die zijn verbeelding vervult. De laatste uiting van die stemming is ook wel de wreedste: Het is Christus aan de Geeselpaal van 1658 (Darmstadt).

Niet alleen trok Rembrandt zich van de buitenwereld terug, maar hij wendde zich ook voor goed van de Barokkunst af. Daarmee verwijderde hij zich ook van den publieken smaak. We moeten niet vergeten dat de officieele kunst, zoowel in Amsterdam als aan het hof van den stadhouder, sterk vlaamsch gekleurd was.

De Vlaamsche Barok heerschte in sculptuur en architectuur. Onze grootste dichter was van Antwerpsche afkomst en we kunnen zijn tooneelspelen gevoeglijk met Rubens en Jordaens, maar moeilijk met Rembrandt illustreeren. Vondel had een heimelijken afkeer van Rembrandt. Het waren twee beschavingen die tegenover elkaar stonden. Zoolang Rembrandt de strooming der Barok volgde, ging alles goed. Maar zoodra hij innerlijkheid zoekt begrijpt men hem niet meer. We moeten zijn tijdgenooten niet al te hard veroordeelen. Zij hadden gehoord van Raffaël en van Michelangelo; Rubens en Van Dyck hadden ze bijgewoond. Dat waren kunstenaarslevens geweest vol eer en succes. En daar komt nu iemand, die de grooten niet naloopt, die in zijn kunst een geheel anderen kant opgaat, die niet voor pausen en koningen werkt en ook niet voor ambassadeur speelt, maar die in eigen huiselijkheid een intieme kunst schept en met wien het ten slotte maatschappelijk geheel mis loopt — geen wonder dat hun oogen gesloten bleven voor zijn beteekenis en dat ze niet gewaar werden dat de grootste schilder zich in hun midden bevond.

Zoolang Rembrandt in den geest der Barok werkte, hield hij ervan zich als grand-seigneur te gedragen en uit te beelden en zijn tijdgenooten beschouwden hem als zoodanig. Toen hij meer zich zelf werd, schilderde hij zich liefst aan 't werk in een kalm vertrek of in het kostuum van zijn schilderkamer, ten voeten uit, op een prachtige teekening. Hij werd de kunstenaar, wien zijn werk alles was en die zijn uiterlijk verwaarloosde en die tot ergernis van zijn voorname vrienden zijn met verf besmeerde handen zoo maar aan zijn kleeren afveegde.

Het verlies van Saskia voerde hem meer tot zichzelf terug en de kunstenaar werd krachtiger in hem. We gelooven meer, als we aan Rembrandt's karakter denken, aan een plotselinge uitbarsting van smart, die langzamerhand bedaarde, dan aan een diepe aanhoudende droefheid. Daarvoor vervulde zijn kunst hem al te zeer. Saskia's overlijden trof den mensch Rembrandt en we zien een weerslag van ernst in zijn kunst. Oneindig erger was de verkoop van zijn collectie in 1658; hoe diep díe slag hem trof zien we uit de zelfportretten, onmiddellijk daarna. Toen was het niet de mensch die gewond werd, maar het beste in hem, de kunstenaar.





IV.

De tijd van rustige werkzaamheid.

(van ongeveer 1643 tot 1651.)

ET zijn jaren van stille arbeidzaamheid, die nu voor Rembrandt aanbreken. Een huishoudster, met wie hij goed overweg kon, Geertje Dircx, zorgde voor den kleinen Titus. De buitenwereld leidde hem niet meer af en groote geldzorgen kende hij niet. Hij kon geheel in zijn kunst opgaan.

Nooit heeft zijn vinding zich zoo rijk getoond als in deze jaren. Enkele gegevens, wier stemming hem behaagt, blijft hij herhalen, telkens in verrassend nieuwe uitbeelding. Hij is nimmer tevreden met het bereikte. We hebben reeds gezien hoe Rembrandt zich in een gegeven verdiept, dat hem na Saskia's sterven met weemoed vervullen moest: de Heilige Familie. Evenzoo kiest hij gaarne de geschiedenis van Tobias,

dat zachte verhaal vol huiselijkheid en liefde tusschen ouders en kinderen. Het is steeds een naar zich zelf terug grijpen; minder een verbeteren, dan wel een verandering in opvatting. Een reeks van prachtige teekeningen begeleidt deze voorstellingen, waarvan elk de mogelijkheid van een andere uitbeelding, de kern voor een nieuw schilderij bevat.

Rembrandt is sedert lang niet meer de vlugge portretschilder van 1633 en 1644, die zich geheel naar den smaak zijner sujetten richt. De voornamen, die tot hem komen, moeten zich aan zijn kostuum-fantaziën onderwerpen, evenals de schutters der Nachtwacht aan zijn licht-problemen. Zoo bewonderen we dan op twee heerlijke portretten van 1643 (bij den hertog van Westminster) niet alleen het weeke licht en de gratie der houdingen, maar ook de tooverachtig schoone kostuums, die Rembrandt bedacht heeft. Ook komen in 1643, als een nawerking der Nachtwacht-stemming, verscheidene portretten voor van mannen die met een halsberg bekleed zijn of een zwaard in handen houden, het mooiste wel het portret bij Adolf Thiem in San Remo.

Om 1644 schildert hij weer een Heilige Familie, ditmaal bij nacht, in een hoog en ruim vertrek van een boerenwoning. Het is wel de beroemdste van al de Heilige Familie's, die we reeds besproken hebben en bekend onder den naam van De Wieg, in Engelsch particulier bezit; een goede copie bezit het Museum in Glasgow. De heilige Anna zit bij de wieg, waarin het kind sluimert en ze houdt het wiegetouw in de hand. Maria leest met zachte stem uit een groot boek. Het schijnsel van het licht houdt de groep in rossigen gloed. Op den muur spookt de geweldig

groote schaduw van Anna's hoofd. Al wat zich aan metaal bevindt in hoeken en gaten, glinstert. De vensters zijn goed gesloten en de buitenblinden er voor.

Rembrandt voelde wel hoe die avond-stemming bij zoo'n onderwerp vol intimiteit paste. Avond is het ook op de reeds besproken Heilige Familie's van 1645 en 1646, in Petersburg en Cassel, die op deze voorstelling volgen. Nachtstukjes zijn ook de Droom van Jozef (Berlijn) en de Rust op de Vlucht naar Egypte, onderwerpen die in nauw verband staan met de Heilige Familie. De Rust op de Vlucht naar Egypte (Dublin), vormt, door het poetisch nachtlandschap waarin de figuurtjes zich haast verliezen, een sprekende tegenstelling met een werk uit zijn Leidschen tijd, waar het hetzelfde teere gegeven met al de nuchterheid van zijn jeugd behandeld is. Jozef en Maria en hun geschiedenis vol wonderen en eenvoud bekoort hem. Hij schildert tweemaal een Aanbidding der Herders, (1646) waarvan er een voor het hof bestemd is. Het sloot bij de serie aan die wij reeds besproken hebben. De Prins moest er het dubbele voor betalen van den vroegeren prijs, wel een bewijs dat Rembrandt's aanzien ook na de Nachtwacht nog gestegen was. We gelooven niet dat deze eenvoudige voorstelling, in een simpele boerenstal, erg in den smaak van 't hof viel. De Hemelvaart dien hij tien jaar vroeger geschilderd had en vooral de Opstanding van 1639 zullen wel meer bewonderd zijn. Dat Rembrandt ondanks den eenvoud en ongedwongenheid der compositie veel aandacht aan het onderwerp gewijd heeft, bewijst dat hij een Madonna van Raffaël, voor wien hij een bepaalde voorliefde had. voor zijn Maria gebruikte; het is de

Madonna met den Sluier in 't Louvre. In hetzelfde jaar schilderde hij Aanbidding der Herders nog eens, in kleiner formaat, met dezelfde elementen maar geheel verschillend van compositie. Ook de houding van Maria is nu veranderd (Londen).

Het is opmerkelijk zooveel interieurs van boerenwoningen en stallen als Rembrandt in deze jaren geschilderd heeft. Mogelijk hangt dit samen met de prachtige reeks van landschappen die ontstond en waarvoor hij soms ver van Amsterdam moest trekken en wellicht in een boerenhofstede overnachten. Hij let ook op de lichtverschijnselen als een lantaren over den deel gedragen wordt of buiten door den donkeren nacht, als nog een late reiziger is aangekomen en alles flakkerend en onrustig verlicht wordt. Niet alleen op zijn schilderijen, maar vooral ook in zijn etsen zien we zulke nachteffecten met olielampje of lantaren in allerlei bijbelsche onderwerpen te pas gebracht.

Aan het begin van deze periode staat een van de schoonste landschappen die Rembrandt geschapen heeft. Het is de grootsche ets, die de Drie Boomen genoemd wordt.

Het is buiïg voorjaarsweer. Donkere luchten trekken voortdurend over het lage land en de regen plast in lange stralen neer. De bui is nog niet over of een frissche waterige zon breekt zich baan over het landschap. Drie boomen, drie reuzen, staan schouder aan schouder vol tartende standvastigheid in den bewegelijken kamp der elementen.

Met zijn scherpe observatie der natuur heeft Rembrandt de grootschheid en het geweld van zijn conventioneele composities verbonden. Een sterk persoonlijke stemming uit zich in deze ets, al ware het alleen maar

in het eigenaardig bewuste van die drie boomen. Het moet nog gestormd hebben in het gemoed van den kunstenaar. Het was de lente van 1643, nog geen jaar na het overlijden van Saskia.

In 1644 ontstond Christus en de Overspelige Vrouw, het beroemde schilderij in de National Gallery. Bij den eersten blik reeds worden we herinnerd aan de compositie van dertien jaar vroeger, waarmee zijn Leidsche tijd sloot, de Simeon in den Tempel. Het is het meest sprekende voorbeeld hoe Rembrandt er van hield naar zijn vorig werk terug te grijpen. Het onderwerp is slechts een voorwendsel om ons te brengen in den tempel van Jeruzalem met zijn mysterieuse architectuur en de ontvouwing van zijn pontificale pracht.

Die hoogepriesterlijke praal heeft van jongs-af Rembrandt's verbeelding ontroerd. Reeds op de Judas van omstreeks 1628 zien we den joodschen pontifex op zijn troon gezeten, met de matige fantazie uitgebeeld, waarover de jonge Rembrandt beschikken kon. Dan zien we hem op den Simeon in den Tempel onder een geweldig baldakijn. In vol pontificaal plechtgewaad, aan welks zoomen de klokjes en granaatappelen bengelen, schrijdt hij in het binnenste van den tempel op een tafel toe met kostelijk vaatwerk (bij Lehmann in Parijs). Wij zien hem op een groote ets van 1639, de Dood van Maria, met ontevreden gelaat aan het hoofdeind van haar sponde. Als insigne van zijn waardigheid houdt een koorknaap een soort fantastischen kromstaf naast hem in de hoogte. Op een verhoogd platform schittert de troonzetel op het schilderij van 1644, een gulden bouwsel van verwarrend fantastische pracht. Als een oostersche Lama zetelt

daar in zijn dalmatiek van brokaat de zoon van Aäron en geeft zijn benedictie aan de geloovigen die vol heiligen schroom hem naderen. Maar de meest grootsche voorstelling van het hoogepriesterschap hebben we in een duistere ets, die na 1656 moet ontstaan zijn, te oordeelen naar de machtige techniek en naar de figuren die in frontale houding gezet zijn of scherp in profiel. Het is de Presentatie in den Tempel.

In de heilige praal van wit en goud troont de priester als een lichtend idool in de omringende duisternis van Jehova's huis. Aan zijn voeten beurt de grijze Simeon het Kind en dankt in extatische woorden de godheid dat zijn oogen het Licht gezien hebben. Scherp luisterend en vol bevreemding buigt de priester zich voorover en op het brokaat van zijn mantel wisselen onrustige glansen. Voelt hij dat de geboorte van dit kind het eind der priesterheerlijkheid beduidt? Zoo iets zegt het gebaar van zijn hand. Half in het duister terug getreden staat een majestueuze gestalte achter de groep. Het is een tempelwachter, grandioos gedrapeerd. Metaal en juweelen schitteren aan hem. Hij steunt op een rijk gevormde, vreemde kromstaf, waarvan het goud in het duister schijnt als een hooge kwijnende fakkel. In een hoek knielen beschroomd Jozef en Maria, vol verwondering over de voorspellingen die ze hooren.

Het is een van zijn pakkendste etsen en zooals meer etsen is zij zijn schilderwerk vooruit. De techniek van den priestermantel doet aan mantels op zijn latere schilderijen denken, men denke bijvoorbeeld eens aan de Saul en David. De grootsche compositie van deze ets heeft hij nog eens voor een van zijn laatste

schilderijen aangewend, voor de Esther en Ahasverus in Roemenië.

Voor het laatst zien we de pontificale statie in een der laatste etsen: Petrus en Johannes genezen een Kreupele. De scène is weer geheel anders ter aanschouwing gebracht. Het is een binnenhof van den tempel en de hoogepriester troont in de open lucht, in de volle zon. Het ruime plein is zwart van de duizenden. Het is de ure des gebeds. Het groote altaar brandt en de zetel van den hoogepriester is in zondoorschenen wolken gehuld. Ook hier staat de tempelwachter met zijn kromstaf naast hem. Forschere wachters voor de sacerdotale pracht zijn de twee machtige koperen zuilen, die in den voorhof oprijzen. We zien dezelfde zuilen op het schilderij van 1644 en tevens de tempelwachter in dezelfde houding.[1])

We moeten wel opmerken, dat Christus en de Overspelige Vrouw geheel uit de reeks der eenvoudige voorstellingen valt die hij in deze jaren voortbracht. De aanleiding ervoor kwam dan ook van buiten. Hij schilderde dit figurenrijke tafereel voor zijn vriend en maecenas Jan Six, wiens naam aan enkele van zijn uitnemendste werken verbonden is. Six was de voornaamste uit den nauwen kring bekenden waarmee Rembrandt omgang hield. In 1641 had Rembrandt de moeder van Six geportretteerd, Anna Wymer. We zullen weldra zien tot welke scheppingen de vriendschap met Six nog aanleiding gaf.

Vond Rembrandt dat hij wat al te veel aan de

---

[1]) Onder Rembrandt's verloren schilderijen komt ook een Inwijding van den Tempel van Salomo voor.

scenerie geofferd had, in ieder geval hij herhaalde de Christus en de Overspelige Vrouw waarschijnlijk in een der volgende jaren in levensgroote ten halve geziene figuren zonder eenig bijwerk (Hamburg, coll. Weber). Hoezeer we ook techniek en kleur bewonderen, we moeten wel bekennen dat hier niet veel is van wat we inhoud noemen. Misschien is dit te wijten aan de Venetiaansche voorbeelden, die hij zeker onder oogen heeft gehad vóór hij dit doek uitvoerde — in Venetië immers ging ook de schoone schijn boven den inhoud — ofschoon de hoofdgroep op het schilderij in Londen weinig minder koel is. Zoo'n onderwerp lag Rembrandt niet aan het hart, tenminste in dezen tijd niet. Het belangrijkste is wel, dat we in dit schilderij een prachtig portret hebben van den man, die gedurende deze jaren voor Rembrandt en zijn leerlingen een bizonder gelukkig model voor Christus is geweest; dezelfde persoon is ook de Christus op de Honderdguldensprent.

In het volgend jaar, 1645, ontstaan enkele uiterst frissche landschapsetsen. Een ervan wordt genoemd de Brug van Six, op wiens buiten Rembrandt dit levendige schetsje, volgens een verhaal, van uit een venster in een kort oogenblik geëtst zou hebben. In geen enkele van Rembrandt's overige landschapsetsen hebben we zóó den indruk van een onmiddellijke weergave als in dit tintelende meesterstukje. Dezelfde frischheid proeven we in een allerleukste ets de Rust op de Vlucht naar Egypte van hetzelfde jaar, waar Maria met het slapende kind op schoot en Jozef aan den weg zijn gezeten. Maria laat zien hoe zoet de kleine slaapt en Jozef, die juist bezig is een appel te schillen, kijkt er even naar met den

naief-verheugden blik van jong vadergeluk, dien ieder wel eens geobserveerd heeft. Het is zonnig en stil; achter de beiden sjilpen twee verliefde vogeltjes in de twijgen.

Ook op een geheel ander gebied was Rembrandt in 1645 werkzaam; we denken aan het grootsche portret van een predikant in de collectie van Carstanjen in Berlijn, waarschijnlijk tegen het einde van dat jaar geschilderd. Hoewel sterk geidealiseerd, vooral in de strenge expressie, toont dit portret toch de duidelijke trekken van Johannes Cornelis Sylvius, een der eerste kennissen van Rembrandt in Amsterdam, echter reeds in 1638 overleden. Dat hij het werkelijk is bewijst een ets van het volgende jaar naar dezelfde persoon, waar een opschrift ons van allen twijfel ontheft. De kleeding is ook hetzelfde. Reeds in 1633 had Rembrandt of een van zijn leerlingen Sylvius geëtst en hiervan maakte Rembrandt gebruik voor de ets van 1646. Natuurlijk is het verschil in techniek verbazend groot; de ets van 1633 naast die van 1646 gelegd, maakt haast een komischen indruk, als we zien hoeveel minder door het uitvoerige, moeizame, peuterige werk van 1633 bereikt is, dan met de enkele krassen van dertien jaar later. Het smakelooze bijwerk op de ets van 1646 zal wel voor een groot deel het werk van een leerling zijn. Het heerlijke portret bij Carstanjen is wel het schoonste uit de reeks predikanten-portretten, waartoe de grijze Alenson in Parijs en de Swalmius in Antwerpen behooren en ofschoon lang na den dood van den voorgestelde geschilderd, steekt het toch vol leven en innerlijke kracht.

In den winter van 1646 ontstaat ook het prachtige

landschapje in Cassel, van al zijn geschilderde datgene waarin hij zich het nauwst aan de geziene natuur aansluit. Een ijsgezichtje. Een helder blauwe lucht, de zon straalt over het ijs, het is nog vroeg. Hier niet het gedwarrel van tallooze schaatsende figuurtjes. De meesten zitten. Een vrouwtje met een wit voorschoot loopt over de baan, bang om uit te glijden. Een hondje kuiert achter haar aan. In zijn frischheid is dit kostelijke stukje een keurig pendant van de Brug van Six.

Dat spontaan zich overgeven aan de natuur vinden we ook in eenige geëtste studies van mannelijk naakt, waarvan we er een reeds besproken hebben. Evenzoo sterk zien we dezelfde neiging in de twee prachtige portretten bij den hertog van Westminster, verkeerdelijk genaamd Claes Berchem en zijne Vrouw, zonder eenig fantastisch toevoegsel op het doek gebracht. Reeds vroeger, in 1640, had Rembrandt de weldoende werking van zoo'n krachtigen eenvoud begrepen. Uit het portret van den vergulder Doomer van dat jaar (New-York) en van zijn vrouw (Petersburg) spreekt dezelfde opvatting.

Dat de genoemde portretten bij den hertog van Westminster personen uit Rembrandt's kring voorstellen, is waarschijnlijk als we zien hoevele van zijn vrienden en verwanten hij in de volgende jaren geschilderd of geëtst heeft. Hij scheen niet gaarne meer vreemden te portretteeren. Hij hield zich aan de menschen, wier karakter hij door geregelden omgang doorgronden kon. Zijn beurs is er waarschijnlijk niet wel bij gevaren, maar wel zijn kunst. In plaats van portretten, wier persoonlijkheid ons eigenlijk koel laat, zooals die van 1632 en 1633, geeft Rembrandt ons nu

in een reeks van etsen menschen, wier geheele ziel en wezen hij voor ons openvouwt. Afgezien nog van de onnavolgbare techniek, heeft dit werk een ethische waarde zooals geen andere kunstenaar die bereikt heeft. Een aandoenlijke menschelijkheid gaat ervan uit. Het is onmogelijk ze hier allen in bizonderheden te beschrijven; elk ervan heeft de waarde van een psychologischen roman. De schoonsten ervan zijn dan: Ephraïm Bonus, de joodsche geneesheer (de fijne studie voor deze ets is in de collectie Six), Asselijn, de schilder van Italiaansche landschappen, Jan Six, als dichter die zijn manuscript leest, in een donker vertrek vol karakteristiek detail en eindelijk als karakter-ontleding de schoonste en scherpste van allen, Clemens de Jonghe, de kunstkooper, van 1651. Maar dit alles werd nog overtroffen door een ets van 1656 naar den ouden Lutma, den goudsmid, in wiens vorstelijk drijfwerk het barokornament de gelukkigste toepassing vond. Hij zit daar in zijn kamer vol avondschemer, met de werktuigjes van zijn kunst bij zich. Op zijn eerlijke, energieke trekken zouden we zijn schoon devies kunnen lezen „Rien san Peine"; nooit is meer karakter in harmonischer vorm gegeven, dan in dit pronkstuk van etskunst.

Door de kunstminnenden uit Rembrandt's tijd werd vooral de Six bewonderd om het uitvoerig interieur. Het is dan ook heerlijk mooi; niet alleen een smaakvol arrangement, maar het geeft ook een idee van de neigingen der persoonlijkheid. In het halfduister glinsteren het gevest van een degen en de gespen van den riem; folianten liggen op een zetel; aan den wand hangt een groot schilderij. Een studie voor deze ets, niet in grauw maar in volle kleuren snel uitgevoerd

bevindt zich bij den Parijschen schilder Bonnat. Het was een onderwerp naar Rembrandt's hart; zoo'n afgezonderde, half dichter, half geleerde, in een omgeving die met zijn wezen strookt zien we op een schilderij in Kopenhagen, waarschijnlijk uit hetzelfde jaar 1647. De man van de wereld, die in Six steekt, vinden we hier niet meer. Door het open, omwingerde raam komt avondschijnsel. Een jonge man staat er aandachtig te lezen; het kalme genot van zijn lectuur spiegelt op zijn gelaat.

Six staat ook te lezen, maar met een opmerkzaam critiseerende expressie. Het is wellicht zijn treurspel Medea dat hij onder handen heeft en waarvoor Rembrandt in het volgende jaar, 1648, een groote compositie etste.

Het Huwelijk van Jason en Creüsa wordt voltrokken in een Hollandsche kerk, waar voor een rookend altaar de jonggehuwden elkaar trouw belooven. Een priester leidt de ceremonie en in een doorblik van zuilen, onder een baldakijn, troont het beeld van Juno, met diadeem, scepter en pauw, de beschermster van den echt. Muziek begeleidt de plechtigheid. In het ruim der kerk zien we Creüsa's vader, omstuwd door hovelingen en sleepdragende pages. Maar afgezonderd en in de schaduw verborgen, woont nog een ander de ceremonie bij; het is de verstootene Medea.

De houding van Creüsa's vader is bizonder merkwaardig; de eigenaardige wijze waarop hij een commandostaf in beide handen houdt, is zonder eenigen twijfel ontleend aan een der fraaiste der tien koperen beeldjes, in het begin der vijftiende eeuw door den Brusselaar Jacques de Gérines

vervaardigd en die het sieraad van het Nederlandsch Museum zijn. Het is een genoegen dit op te merken. Rembrandt's uiterst verfijnde kunstsmaak, die zich verlustigde in medailles van Vittore Pisano en miniaturen uit Hindostan, had ook gevoel voor den puren, strakken stijl van deze kostelijke statuetten, die op verre na niet den roep genieten dien ze verdienen. Rembrandt had er wèl oog voor. Hij zou ze zeker gaarne in zijn collectie hebben opgenomen. Eerst in 1681 kocht de stad Amsterdam ze aan voor een bizonder hooge som, in de veronderstelling dat het de graven en de gravinnen van Holland waren.

Onder de ets staat een vierregelig versje, moraliseerend, hoe duur de wraecksucht te staan komt van een onwaardiglijk verschoven vrouw. De waarheid hiervan zou Rembrandt weldra beseffen. De huishoudster, die voor den kleinen Titus zorgde, Geertje Dircx stond nu in een intiemere verhouding tot Rembrandt. Hij had haar portret geschilderd, haar een ring geschonken en ook trouwbeloften gedaan. Zij scheen verwachtingen te koesteren, die Rembrandt niet vervulde, of waarschijnlijker nog, er was jaloesie in 't spel. Het eindigde er mee, dat Geertje in den zomer van 1649 Rembrandt's woning verliet, niet zonder herhaaldelijke inmenging der rechterlijke macht. In 1650 werd de ongelukkige vrouw in een krankzinnigengesticht gebracht.

De aanleiding tot die twisten is denkelijk het jonge meisje geweest, dat omstreeks 1645, zooals Dr. Valentiner aannemelijk heeft gemaakt, in Rembrandt's huis kwam. Het was de nauwelijks twintigjarige Hendrickje Stoffels. Zij zou, gedurende volle vijftien

jaren Rembrandt's trouwe metgezellin zijn en in de moeilijke jaren die kwamen, heeft ze hem moedig terzijde gestaan.

Een der eerste schilderijen waarop Hendrickje als model gebruikt is, de *Heilige Familie* in Petersburg, laat haar jeugdig, buitengewoon zacht en liefelijk gelaat zien, vol teedere zorg gebogen over de wieg van het sluimerend kind. Duidelijker nog de studie in kleuren voor de madonna op hetzelfde schilderij bij den heer Turner in Londen. Iets van de sereniteit van Rembrandt's geliefkoosden Raffaël schijnt in dergelijk werk van dezen tijd overgevloeid. Raffaël's composities hielden Rembrandt bezig, juist in dezen tijd. We zien de *Madonna Tempi* gebruikt voor de *Heilige Familie in Cassel* en de *Madonna met den Sluier* voor de *Heilige Familie in Petersburg*. De volmaaktste, meest afgeronde der portretten van Hendrickje uit het jaar 1645 is wel het *Meisje aan 't Venster* in Dulwich. Het rustige, kinderlijk-naieve van haar trekken doet haar jonger schijnen dan zij is. Minder geidealiseerd en dichter bij de natuur zien we haar in de collectie Oppenheim in Keulen en op een onlangs gevonden portret in Senlis.

In 1647 zien Hendrickje's donkere oogen ons aan uit een prachtige compositie: *Susanna en de Ouderlingen*, scène uit het verhaal der Apocryphe Boeken, reeds tien jaar vroeger door Rembrandt behandeld (Berlijn). Een broeiende oostersche zinnelijkheid gaat van het landschap uit; een zwoele lucht hangt tusschen 't rossig-bruine loof en drukt op den avondvijver. Het zware rood van Susanna's afgelegden mantel kondigt den machtigen colorist

reeds aan, die Rembrandt in zijn laatsten tijd worden zou. Warm gloeiend is de kleur van het naakte vleesch en de tronies der boeven en hun gebaren zijn met een Shakespeariaansche karakteristiek uitgebeeld.

Een schooner voorbeeld nog, hoe Rembrandt de omgeving meestemde met het onderwerp, hebben we in het onuitsprekelijk teere schilderij in Brunswijk Christus verschijnt aan Maria Magdalena (1651). De kleuren, de techniek zelf schijnen te fluisteren: Noli me tangere. De dageraad begint flauwtjes te gloren en het bleeke matte groen der boomen gaat zichtbaar worden. Het is wonderlijk intiem. Het is een besloten plek vóór de donkere opening van het graf en den duisteren wand der boomen. Een onwezenlijk licht straalt van Jezus en zijn witte drapeering uit. En voor hem knielt bevend Magdalena in kleederen van bleekgeel en donker violet en zwart, kleuren van rouw.

Ook hier schijnt Hendrickje als model gebruikt te zijn. In 1638 had Rembrandt hetzelfde gegeven reeds eens geschilderd, in een tijd toen hij voor 't eerst zich tot het landschap wendde. Hier zien we Christus op de oude wijze met tuinmanshoed en spade, maar ondanks de beide engelen is van fantasie niet veel te merken en nog minder van innigheid en droomerige stemming.

Het is een stemming die het zevental jaren na 1645 meer en meer beheerschte en het Visioen van Daniël met de Verschijning van Christus aan Magdalena zijn er de verhevenste uitingen van. Het eerstgenoemde schilderij (Berlijn) is weer een wonder van teer gekozen kleuren. De oevers van

den vloed Ulaï, waar Daniël het visioen ziet, zijn dof geel en bruin als de tinten van geroest erts. En tegen dien somberen grond staat de blanke engel Gabriel met open wieken en goudblonde haren en steunt bemoedigend den kleinen Daniël, die schuw knielt in zijn kleeren van getemperd goudgroen. Voor Daniël heeft Rembrandt zijn zoontje Titus als model gebruikt.[1])

Ook in enkele portretten vinden we dezelfde stemming weer, wel het betooverendst in de Nicolaas Bruyningh van het museum in Cassel. Bleek als Leonardo's Gioconda en met een glimlach onuitsprekelijk beminnelijk en mild, leunt hij in zijn diep-zwart kostuum zacht terzijde, als in een ver gemijmer verdwaald. Het weeke licht trilt hier en daar als in loovertjes op zijn gelaat en zijn blonde krullen.

De beschouwing der periode van 1642 tot ongeveer 1652 kunnen we het best besluiten met twee schilderijen, waarin de wondere stemming dezer jaren nog eens met zachten nadruk tot ons spreekt. Het zijn de Barmhartige Samaritaan en Christus in Emmaus, beide in 't Louvre; met de Staalmeesters, de meest geprezen schilderijen van Rembrandt. Over beide composities hangt de avondschemering als een gouden nevel. Hier is geen geluid en geen gebaar dat de stilte breekt; alles is ingehouden, licht en kleur en expressie; al de jammer van den gewonde is slechts een zacht kreunen en de ontferming van den Samaritaan alleen in den blik waarmee hij omziet naar den zieltogende. Wat is

---

[1]) De compositie der kleine groep gaat terug op twee figuurtjes, Johannes en de Engel, in Dürers Apocalyps.

Rembrandt innerlijk rijk geworden! Omstreeks 1632 had hij dezelfde parabel reeds eens geschilderd, maar in een helder zonlicht en met een ostentatief gebaar telt daar de Samaritaan den herbergier de zilverlingen in de hand. Ook de Christus in Emmaus had Rembrandt reeds vroeger geschilderd; maar we kunnen het ditmaal nalaten een andere compositie als folie te gebruiken; zoo overtuigend is de indruk dat het niet schooner en inniger kan gegeven worden en dat deze voorstelling werkelijk de eenige is, die voldoet aan den hoogen en simpelen toon van het bijbelverhaal.

Voor Rembrandt's leven is het jaar 1648 ook nog merkwaardig om de composities die hij niet uitvoerde. Het was het vredejaar 1648 en ieder kent van jongsaf de groote stukken door Van der Helst en Rembrandt's leerling Flinck bij die gelegenheid geschilderd. Waarom kreeg Rembrandt geen opdracht? Men vermoedt dat ontevredenheid over de Nachtwacht er oorzaak van was dat men hem voorbijging. Het zou kunnen zijn dat er een geheel andere rede bestond, namelijk dat Rembrandt te duur gevonden werd. Prins Frederik Hendrik had zijn laatste bestelling met den dubbelen prijs van vroeger moeten betalen. Rembrandt hield alle kunst hoog en waar hij buitengewoon groote sommen voor vreemde schilderijen bood, moet hij ook flinke prijzen voor zijn eigen werk bedongen hebben. Een eigenaardig verhaal zegt dat hij zijn etsen weer op liet koopen, omdat hij vond dat ze niet hoog genoeg betaald werden. De Nachtwacht was een koopje geweest, wanneer men bedenkt, dat Jordaens voor zijn groot spektakelstuk in 't Huis ten Bosch bijna het dubbele kreeg.

Dat Rembrandt wel dacht aan een opdracht, bewijst de uitvoerige schets in Boymans, genaamd „De Eendracht van het Land." Van eendracht of vredesstemming is niet veel te bespeuren. Een drom prachtig geharnaste ruiters is tot een uitval gereed; hun paarden brieschen; een plotselinge zonneschijn uit de grauw betrokken lucht doet de wapens fonkelen en de rustingen blinken; de vijand omgeeft de muren van een veste. Links in de schaduw heeft Rembrandt een tamelijk verwarde, moeilijk te ontraadselen allegorie aangebracht. Hoe fantastisch deze schets ook is, we moeten Rembrandt bewonderen, dat hij begrepen heeft, ze niet in 't groot uit te moeten voeren en dat hij niet naar een officieele opdracht gestreefd heeft, die hij wellicht door zijn relaties had kunnen krijgen. Het zou op teleurstelling zijn uitgeloopen, daarvoor behoeven we het geheel der schets slechts aan te zien.

Dat Rembrandt zich terugtrok in 1648, daaraan hebben we de Christus in Emmaus en de Barmhartige Samaritaan te danken. En toen Jordaens in 1650 zijn lawaaierigen Triomftocht van Frederik Hendrik begon, vol allegorischen bombast en onverkwikkelijke grootspraak, schilderde Rembrandt een klein paneeltje, waar een blinde grijsaard wacht of zijn zoon terugkeeren zal. Hij hoort de pot op het vuur pruttelen en hoe zijn vrouw het spinnewiel snorren laat; de vogel in de kooi zingt misschien luide. Buiten is het lente. En het is niets dan een arm vertrek met twee oude menschen en wat licht op den muur en schaduw onder den schouw. Het is de Tobias en zijn Vrouw bij Cook in Richmond.



V.

Rembrandt's werkzaamheid te midden van geldzorgen.

(Ongeveer 1652—1660.)



MSTREEKS 1652 begint een geheel andere periode. Hoewel er van een bruuske verandering geen sprake is, zien we toch slechts een korten tijd van overgang. Rembrandt's kunst wordt grootscher en zwaarder; we merken de verandering aan de keuze der onderwerpen en aan de techniek. Het is de passie van Christus, waar hij zich in verdiept. De techniek wordt eenvoudiger, onmiddellijker werkend; de compositie wordt monumentaler, symmetrischer. Rembrandt's geheele stemming is somberder; zijn voortbrengen gaat met zwaarder inspanning gepaard; zijn verbeelding werkt met schokken en met het geweld van een

plotselinge ingeving. Men moet die sombere stemming niet al te uitsluitend aan de persende geldzorgen wijten; een man van Rembrandt's aard is voor geen stootje en ook voor geen stoot vervaard. Zijn stemming is tevens de stemming van iemand die buitengewoon zwaar werk doet; zulke menschen zien er niet vroolijk uit. Merkwaardig is juist in dezen tijd het voortdurend gebruik maken van vreemde voorbeelden, als zocht hij steun bij anderen voor de zware opgaven en nieuwe problemen, die hij zich stelde.

Zoo iets spreekt uit de prachtige Geleerde met een Homerusbuste in de verzameling Rodolphe Kann. Iets van den droomerigen tijd van omstreeks 1648 klinkt hier nog na, maar hoeveel zwaarmoediger, zorgelijker is de expressie. En dan het levensgroote en die grootsche mouwen met machtige verdeeling van matwit en dofbruin als schaduw. Is het een dichter en vergelijkt hij eigen leven met dat van den antieken bard? Dat zich verdiepen in een kunstwerk moet Rembrandt gekend hebben en hoeveel beter dan wij moet hij in die trekken hebben kunnen lezen. Een alleen door aanschouwing, niet literarisch verworven cultuur stelde hem in staat kunstwerken te peilen en te doorgronden, dieper dan wij. Hoe hij Homerus begreep, daarvan verhaalt zijn later schilderij (Bredius).

Omstreeks 1651 etste Rembrandt een „practiseerende alchimist" genaamd Dr. Faust. Een bovennatuurlijke verschijning schittert door de kamer van den magiër; vol bevend verlangen is de grijsaard opgesprongen en vorscht met ingespannen blik of het hem ditmaal gelukken moge, de beteekenis van het visioen te begrijpen en vast te houden. Zoo was ook

Rembrandt's werkwijze van de volgende jaren. Onder den prikkel van een plotselinge ingeving zien we hem groote schoon geëtste platen als het ware verwoesten en ze met geweld omwerken tot iets heel anders. Zoekt men in zijn vroeger leven een antecedent voor den Faust, dan vinden we het Festijn van Belsazzar, waar eveneens een geheimzinnige hand en onverklaarbare teekens in een lichtkrans verschijnen (om 1632). Maar de verblufte koning heeft nog al de aarzeling van den jongen Rembrandt die zulk een onderwerp begon aan te durven; de uitvoering doet veel leerlingenwerk vermoeden.

Het model, dat Rembrandt voor den Faust gebruikte, komt na 1650 herhaaldelijk voor en wordt ook door Rembrandt's leerlingen geschilderd. Bode heeft hem, waarschijnlijk ten rechte, geidentificeerd met Adriaen van Rijn, Rembrandt's broeder. Die sombere, duistere trekken, die starende, stompe blik, vallen in de veranderde stemming van Rembrandt's kunst. Reeds in 1654 stierf Adriaen, nadat Rembrandt hem in hetzelfde jaar nog eens geschilderd had (Ermitage).

Troostvoller verschijningen zijn in de eerste jaren na 1650 de portretten van Hendrickje en den jongen Titus. Hendrickje's gelaat zien we op twee portretten omstreeks 1652 bij Morrison en in 't Louvre. Inniger en zachter kon het niet. Het uiterlijke, wat Saskia zoo bont omgaf, ontbreekt hier. Slechts heel enkele juweelen houden de voorstelling in een sfeer van voornaamheid. Dat voorname hebben ook de portretten van Titus. Een der schoonste, geschilderd in kleuren en techniek die aan Velazquez doen denken, heeft lang den naam gedragen van Willem van

Oranje (Lord Spencer). In tegenstelling met zijn vader had Titus fijne trekken, die iets weeks en op sommige schilderijen (een in de coll. Rodolphe Kann) iets meisjesachtigs hebben. Zijn geheele uiterlijk doet aan een teringachtige persoonlijkheid denken; hij verouderde schrikbarend snel en stierf jong, in 1668, een jaar voor zijn vader.

Het groote verschil met de vorige periode is het verdwijnen van het landschap. Het landschap paste in die objectieve tijd van 1638-1653. De laatste en tevens de schoonste uitingen er van zijn het landschap in Cassel en de Molen bij Lord Landsdowne. Het eerste, genaamd het Landschap met de Ruïne is een avond in een uitheemsch land, in zijn fantastische manier. Een slank tempeltje, als dat van Tibur staat in de verte op den rand van een begroeid plateau. Op een effen water met zwanen glijdt een rijke bark naar een brugboog toe. Aan den oever staat een pittoreske molen, eenzaam, vervallen of uitgebrand. Het is alsof een groote gloed uit de natuur wegtrekt en de dingen bruin verkoold achter zich laat. Een trekkend ruitertje neemt al die najaars-stemming in zich op.

In de Molen bij den Marquis of Landsdowne heeft hij al de zware melancolie onmiddellijk uit de natuur zelve genomen. Van al de molens die „Rembrandt's Molen" geheeten hebben, is dit de eenige die op dien naam recht heeft. Wij zouden spreken van weemoedige herinneringen als niet al zijn werk uit deze jaren zoo ernstig en zoo zwaarmoedig was. De avondhemel en het sombere geboomte spiegelt in den Rijn, kalm als een vijver. Vrouwen spoelen haar linnen en over het effen water trekken de steeds verwijdende krin-

gen. Op het oude, brokkelende bastion staat de molen, een hooge winderige plek. Het uiterste eindje van de hoogste der wieken vangt nog een tipje gloed van de bijna verdwenen zon.

Tegelijk met Rembrandt's kunst versomberde ook zijn leven. Hij werd door geldzorgen verontrust. Zijn huis in de Breestraat was nog niet afbetaald. In den aanvang van 1653 begint Rembrandt groote sommen te leenen, die hij over een jaar terugbetalen moet. Van die gejaagde, gedrukte dagen verhalen wellicht de grijsaards, de zoogenaamde rabbijnen of philosophen, die hij schilderde. Vroeger, tegen 1635, waren het materialistische typen geweest, oude vleezige koppen, onwrikbaar als hun dogma's, prachtig geturband en met rijke juweelen (Chatsworth). Iets later namen ze het voorname aan, dat Rembrandt tegen 1640 gaarne beoogt, ongenaakbaar gedoken in hun kostelijk fluweel en bont; men denke aan den prachtig-aristokratischen Rabbijn in Buckingham-Palace. Dan komt na 1640 meer en meer het philosophen- en geleerdentype op, droomerige peinzers, een wonderschoon voorbeeld de kortelings bekend gewordene philosoof bij Maurice Kann. Maar sedert 1650 zijn het bedrukte grijsaards, die vol zorg voor zich uit zien, of met de hand aan het hoofd te staren zitten, als weten ze niet waarheen. En in 1661, als hij na de catastrophe weer tot zich zelf komt, dan zijn het pelgrims en monniken, in hun mantels en pijen, menschen die zich uit de wereld hebben teruggetrokken.

Zijn gejaagd gemoed uit zich het heftigst in de techniek der etsen. Voor de omslachtige ets-methode heeft hij weinig geduld over; meer en meer gebruikt hij de droge naald, die onmiddellijk in 't koper krast.

Gelukkig dat bij die vlugge aanduidende techniek al de zekerheid van zijn hand hem te hulp komt.

In 1653 rijten forsche krassen een compositie in 't koper, die de meest visionnaire van zijn scheppingen is: de groote ets genaamd de Drie Kruisen.

Een fel licht scheurt de duisternis op Golgotha; het is het oogenblik dat Christus sterft, niet gebroken, maar als overwinnaar. De aarde beeft en er storten menschen neer. In het scherp stralende licht ontwaren we de groep der heilige vrouwen en Johannes die in radelooze smart zich de vuisten tegen de slapen perst. En over den wankelenden grond sluipen twee schriftgeleerden vol onzekerheid weg. Voor het kruis en temidden van het verwonderde Romeinsche paardenvolk knielt de hoofdman over honderd en getuigt dat deze waarlijk was de zoon van God.

Hoe wij de compositie ook bewonderen, Rembrandt scheen er geen genoegen mee te nemen. Hij bewerkte de plaat nog eens en zoo grondig dat we op 't eerste gezicht meenen een geheel andere ets voor ons te hebben. Geheele groepen zijn weggevaagd en in plaats van het scherpe licht zien we een vale schemering waarin de tallooze figuurtjes half te loor gaan. De indruk is angstiger, maar niet grootscher.

Een dergelijke omwerking heeft een tweede groote ets ondergaan, die als een tegenhanger van de vorige kan gelden, twee jaar later ontstaan; het is het Ecce Homo van 1655. Het Ecce Homo van Rembrandt's grooten voorganger, Lucas van Leyden, heeft als voorbeeld gediend.

Een weidsche architectuur rijst voor ons op, die in de regelmaat van haar opbouw aan den achtergrond van een grieksch theater herinnert: een poort in

't midden en een links en een rechts. Een dorische orde omlijst, zonder den smaak te stooten, zeventiende-eeuwsche vensters; het is het gerechts-gebouw van Pilatus. De hooge gevel is versierd met de hermen van Justitia en Hercules, als caryatiden in nissen geplaatst, symbolen van Rechtvaardigheid en Uitvoerende Macht. Op een verheven platform verschijnen de beide hoofdpersonen van het drama, Pilatus en Jezus, en meer naar achteren tusschen die beiden in, zien we de boeventronie van Barabbas, die aan den Heiland vastgekoppeld is. Beneden groept zich een uitgelezen koor, de Joden met hun kinderen; leden van het Sanhedrin stoken het volk op en ze roepen: „Zijn bloed kome over ons en over onze kinderen." Reeds nadert een page met een bekken en een schenkkan en de nietige ceremonie der handwassching zal vertoond worden.

Rembrandt scheen te vinden dat die prachtig uitgevoerde, krijschende massa de aandacht van de hoofdpersonen afleidde en daarom offerde hij haar zonder aarzelen op. Op een volgende staat der ets is het kostelijk défilé van tierende Joden vervangen door een leegen wand, die door twee forsche bogen geschoord wordt. Het theatrale der middengroep is daardoor nog versterkt. Niet te verwonderen is het, dat juist deze voorstelling aan den kunstrijksten decorateur der achttiende eeuw, aan Tiepolo behaagd heeft; een schets van hem voor een Ecce Homo in het museum te Caen is duidelijk op deze ets geïnspireerd.

De vergelijking met een Ecce Homo in 1635 door een of andere leerling geëtst naar een grisaille van den meester en onder zijn persoonlijke leiding, dringt

zich van zelf op. Het zal moeilijk zijn een dergelijke tegenstelling in het leven van een anderen schilder aan te wijzen.

Het is een der volmaaktste uitingen van Rembrandt's onstuimigen Barok-tijd. Een viertal priesters en schriftgeleerden zijn doorgedrongen tot aan den troon van Pilatus. Met joodsche levendigheid, met wilde gebaren schreeuwen ze den landvoogd toe; ja, ze worden handtastelijk en een rukt er aan Pilatus' mantel. Beneden vult een duizendkoppige massa het voorplein; men hoort ze loeien; de soldaten van het cohort dringen ze met geweld terug. Maar het groote verschil ligt in de compositie en de architectuur. In 1635 is de ruzie van Pilatus met de Rabbijnen de hoofdzaak; Christus is op den achtergrond geschoven.[1]) Op de groote ets van 1655 is Christus echter een der hoofdpersonen; met een onbeschrijfelijken weemoed ziet hij ver over de schare weg en onze blikken gaan het eerst naar hem. De architectuur die in 1635 nog barok is, met bijna golvende wanden en overal krommende lijnen is in 1655 streng symmetrisch en bijna klassiek geworden. Innerlijk had Rembrandt reeds lang de Barok verlaten; nu keert hij zich ook tegen de vormen waaraan hij zich jaren lang gewend had.

Hoe Rembrandt een oogenblik als op de grens stond tusschen twee wijzen van opvatting, daarvan geven twee schilderijen, kort na 1650 ontstaan, een sprekend voorbeeld. Het zijn voorstellingen van J a c o b, d i e J o z e f's b l o e d i g e n r o k o n t v a n g t. Beide zijn

---

[1]) Voor Christus met de beide krijgsknechten naast hem heeft Rembrandt gebruik gemaakt van een compositie van Titiaan, die in vele copieën bekend is.

even schoon, even volmaakt in uitvoering en toch is grooter onderscheid niet denkbaar.

Op het eerste, bij Lord Derby, zien we de omvangrijke hoeve, waar Jacob woont met zijn nakomelingen. Te midden van den oploop van meiden, knechts en de opschudding der verwanten wordt de bloedige rok aan den ouden Jacob gebracht. De grijsaard stort ter aarde in een luidruchtige wanhoop. Nooit zijn de breedvoerige gesten, het echt joodsche misbaar, trouwer en levendiger uitgebeeld.

Het schilderij in de Ermitage daarentegen bevat slechts vier personen, levensgroot, twee in profiel en twee en face, voor een architectuur met klassieke motieven. Een der zoons toont de gewaande vondst: de patriarch is als van schrik verstard en zijn oogen blijven staren op het treurige overblijfsel. Met een enkel verklarend gebaar vat een derde figuur het droeve verhaal samen. Op Jacob's knieën speelt Benjamin, een droomerig kinderkopje, met een vogel, van niets bewust.

In deze richting ging Rembrandt door.

Duidelijk zien we dit op een ontwerp voor een schilderij, dat deze jaren beheerscht maar dat in een brand grootendeels verloren is gegaan: de Anatomische Les van Dr. Deyman, waarvan zich het pakkend fragment in het Rijksmuseum bevindt (1656). De compositie is tot de eenvoudigste symmetrie terug gebracht. Vlak van voren tegen de voetzolen gezien, ligt het lijk midden in de compositie; er achter staat Dr. Deyman, de handen in een symmetrisch gebaar bezig; evenals op vroegere anatomieën, ligt het lijk in een cirkelvormige, door een schot afgesloten ruimte; daarin bevindt zich de assistent, die de schedelpan

houdt. De toeschouwers zijn gelijkelijk verdeeld aan beide zijden van den zuil, die achter Dr. Deyman oprijst. Ieder komt tot zijn recht, geen der geportretteerden kan zich beklagen, dat aan zijn persoon is te kort gedaan. Een zware lijst met antieke motieven verhoogt nog het monumentale der compositie. We zien in de teekening hoe Rembrandt aarzelt het schilderij van boven recht of met een gedrukten boog af te sluiten. De geheele compositie is een bewust verzet tegen al wat de Barok hem geleerd had.

We zien hoe Rembrandt's gemoed veranderd is; we herkennen den schilder niet meer, die op de Nachtwacht dat kleine meisje als een fee tusschen de gewapenden aanbracht; het vreeselijk cadaver, met de donker gapende borstholte en de lappen bloedige huid, die over de ooren hangen, laat een indruk na als een benauwend verhaal van Edgar Poe. Het was een hard en zwaar jaar voor Rembrandt, 1656, het jaar van zijn insolvent verklaring.

We betreuren het telkens weer opnieuw, dat juist dit schilderij zoo jammerlijk gehavend is. Het markeerde het oogenblik van de krachtigste en meest bewuste zwenking in zijn kunst. We missen niet alleen een heerlijk schilderstuk, maar ook een schakel in Rembrandt's ontwikkeling. Hoe buitengewoon het van techniek moet geweest zijn, kunnen we zien aan een portret uit hetzelfde jaar, de Advocaat Tholinx bij Madame André. De anatomie van 1656 was een schilderij met koel en egaal licht en van trieste kleurenstemming. De toeschouwers zullen wel geheel in 't zwart zijn geweest; misschien droeg er een 'n zwaar-rooden mantel; de roodbruine tinten, die als een compensatie in 't grauw

van 't lijk zijn gemengd, leiden tot die onderstelling. De tijd van zijn volkomen meesterschap over de techniek was reeds aangebroken.

In 1654 ontstaat de heerlijke Bathseba in 't Louvre, een levensgroot naakt naar Hendrickje's model; ze zit onbeweeglijk en vol stroeve peinzerij tusschen het gelige wit van haar linnen en het doffe goud van haar kostelijken mantel. Vroolijker is een kleine studie in de National Gallery, waar dezelfde vrouw, zoetjes lachend het water in stapt, terwijl ze voorzichtig haar hemd opschort tot aan de heupen. Reeds in 1643 had Rembrandt een kleine Bathseba geschilderd (coll. Steengracht), wellicht nog naar een studie naar Saskia, temidden van al de oostersche weelde van pauwen en gouden vaatwerk. Nu, na 1653, begint de rijke omgeving te verdwijnen; het wordt weer meer en meer de mensch alleen, die hem aantrekt, evenals in zijn jeugd.

De twee jaren voor zijn insolvent-verklaring, 1654 en 1655 zijn buitengewoon rijk. In 1654 schildert hij zijn beroemden Jan Six, van techniek en van expressie wel een van zijn allerschoonste portretten. Zooals het gouden passementwerk op den rooden mantel gezet is en de rijen knoopen op de hel-grijze jas; niemand heeft ooit zekerder en magistraler het penseel gevoerd. En die prachtig nadenkelijke expressie in het licht voorovergebogen hoofd, terwijl de handen machinaal met de handschoenen bezig zijn. Schooner schilderwerk dan die handen zal men moeilijk kunnen aanwijzen; niets te veel en niets te weinig. Rembrandt's uitspraak komt in de gedachten: „dat een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft."

Prachtige stalen van zijn machtige techniek zijn de laatste stillevens die hij schilderde, de Geslachte Ossen in Glasgow en in 't Louvre (1655). Vooral het laatste munt uit door een buitengemeen zekere en schier vurige uitvoering; hoewel het Glasgowsche stukje een wonder van kleur is — dat hoopje huid en horens in den hoek met het gestolde, paarse bloed — is toch de opvatting van de Parijsche compositie oneindig grootscher. Die kolossale, opengespalkte romp, opgehangen in een dompige kelderruimte, met het bloed dat zich klonterig op het gele vet heeft afgezet, doet in zijn verschrikking reeds denken aan het lijk op de Anatomie van het volgende jaar. Vreemd is in die omgeving een vrouwekopje, dat ons van uit den achtergrond droomerig aanziet.

Eveneens in 1655 schildert hij Jozef door Potiphar's Vrouw beschuldigd, in Petersburg, een uitvoeriger herhaling in Berlijn. In een zalmrood gewaad met gouden borduursels zien we de leugenachtige vrouw, die den onschuldigen Jozef aanklaagt. Onder haar koket gepantoffeld voetje houdt ze den olijfgroenen rok. De statige Potiphar in 't halfduister hoort toe, terwijl hij aarzelend naar Jozef ziet. Alleen Rembrandt weet zoo de karakters te laten spreken. Jozef — een lastige rol — is in Petersburg beter dan in Berlijn.

Vreemde invloeden merken we in deze jaren veelvuldiger dan vroeger. Men heeft de veronderstelling geopperd, dat Rembrandt, die begon te vreezen voor een verkoop van zijn collectie, meer dan gewoonlijk de pronkstukken van zijn verzameling beschouwde. We zien niet alleen het gebruik van gravures, maar ook der kunstvoorwerpen. De Geharnaste Man in

Cassel, met het bleeke, afgestreden gelaat onder het zwarte, sluike haar, is van 1655. Een ander harnas draagt de prachtige Strijder in Glasgow. Een fel licht, wit en goud, gloeit op den schoon gevormden helm. Een dof-roode mantel, groen gevoerd, hangt over de schouders en over het ronde schild van dien vreemden krijger, die vroeger aangezien werd voor een Jonge Achilles of de Engel Michaël. Een strik met groen en geel sluit om den hals. Een bruine zwaardriem breekt de zilveren uitbarsting van het pantser. Om de fijne trekken van het zuivere profiel ligt een uitdrukking van spottende kracht, een eigenaardig contrast met het teere gelaat. Een wel beredeneerde conjectuur van den laatsten tijd maakt het bijna zeker dat we hier den jongen Titus voor ons hebben.

Een nauw verwant schilderij, waarschijnlijk uit hetzelfde jaar is de Pallas Athene in de Ermitage, waarop we nog een ander van Rembrandt's kunstschatten afgebeeld zien: het ijzeren schild met de Medusa-kop, dat later ook in de inventaris voorkomt.

Hoe dikwijls Rembrandt in deze jaren zijn gravurenschat onder de oogen had, laten de etsen ons duidelijk zien. Op de ets Maria en het Kind en Jozef door het Venster ziende (1654) is de Madonna, zooals Hofstede de Groot opmerkte, aan Mantegna ontleend; de inrichting van het vertrek doet daarbij sterk denken aan een gravure van Bartel Beham.

In hetzelfde jaar etst hij de Kruisafname bij Fakkellicht, die met een Graflegging van Caravaggio in 't Vaticaan sommige details gemeen heeft. Het is een aangrijpend nachtstuk; een felle schijn verlicht onregelmatig enkele figuren in hun droeve

bezigheid; beneden staat de draagbaar gereed met een wit laken er over gespreid en mat verlicht, als een belofte van rust na al dat lijden.

Een geheel anderen invloed heeft men opgemerkt in een ets van 1656 Abraham onthaalt Jehova en de Engelen. Op oostersche wijze gehurkt zitten Jehova en de beide gebaarde cherubijnen om een schotel met brooden, voor Abraham's huisdeur. De compositie is aan een oostersche miniatuur ontleend. Rembrandt moet zijn voorbeeld wel nauw hebben gevolgd, om zulke engelen en zulk een Jehova aanneemlijk te vinden. Jehova is een gezonde grijsaard, die met zijn wijnroemer in de hand een bon-mot schijnt te debiteeren; de cherubijnen glimlachen fijntjes. Achter de huisdeur luistert Sara. De jonge Ismaël is met zijn boog bezig. Ook die figuur, de naar beneden mikkende boogschutter, is op Indische miniaturen niet zeldzaam.

Veel ernstiger is een groot schilderij uit hetzelfde jaar, een der volmaaktste en schoonste van dezen tijd. Het is het omvangrijke doek in Cassel Jacob zegent zijn kleinkinderen Ephraim en Manasse. De keuze van het onderwerp teekent reeds den grooten schilder. Een dergelijke voorstelling, Izak zegent Jacob, was algemeen geworden in de Hollandsche en Vlaamsche kunst; bij Rembrandt's leerlingen vinden we ze herhaaldelijk. Rembrandt zelf had geen genoegen in het uitbeelden van die jodenstreek, waar de vermomde Jacob de zegen steelt van den ouden, blinden Izak. Reeds omstreeks 1636 zien we, dat Rembrandt een veel aandoenlijker oogenblik kiest. Het is de Izak en Ezau bij den Earl of Brownlow. „Toen verschrikte Izak met zeer

groote verschrikking, gansch zeer, en zeide: Wie is hij dan, die het wildbraad gejaagd en tot mij gebracht heeft?... Als Ezau de woorden zijns vaders hoorde, zoo schreeuwde hij met eenen grooten en bitteren schreeuw...... En Ezau zeide tot zijnen vader: Hebt gij maar dezen eenen zegen, mijn vader? zegen mij, ook mij, mijn vader! En Ezau hief zijne stem op, en weende." Tusschen de donkergroene gordijnen en de gouden stijlen van het staatsiebed ligt de vermoeide grijsaard gerugsteund door zware kussens; de smeekende Ezau knielt voor het ledikant en het is alsof we zijn woorden hooren.

Nu, in 1656, kiest Rembrandt een andere geschiedenis. Nu is het Jakob, de patriarch, die zijn kleinkinderen zegent. Vader en moeder zien ontroerd toe. Jozef steunt den ouden man in den rug en ondervat zijn bevende hand, die op het blonde engelenkopje van Ephraim rust, in plaats van eerst den eerstgeborene, den zwartharigen Manasse te zegenen. De zware voorhangen van het breede ledikant met gouden knoppen sluiten de compositie in. Vóór strekt zich het doffe rood der beddedekens over het schilderij uit. Asnath, Jozefs vrouw, de Egyptische prinses, is in mat olijfgroen gekleed. De groep van Jakob en Jozef en de beide kinderen, in het volle licht, is een mengeling van gelige tinten en parelmoerig grijs temidden van donkere gedempte kleuren. De aartsvader, Israël, de man die met God geworsteld heeft, de stamvader van een groot volk, is wel de hoofdpersoon. Het leven begint in hem te ebben; om de zware vierkante schouders is een pels gehangen als om de wijkende warmte in hem te houden. Zelfs Michelangelo had dien grijsaard niet grootscher, niet machtiger kunnen geven.

Merkwaardig is Jozef's vrouw, Asnath. Voor haar heeft Rembrandt weer een der koperen beeldjes gebruikt van Jacques de Gérines, waarover reeds gesproken is. Hij moet die beeldjes wel nauwkeurig hebben nageteekend om ze zóó in details en expressie te kunnen volgen. Misschien bevonden ze zich in het „boeckie vol statuen van Rembrandt nae 't leven geteeckent," dat in zijn inventaris genoemd wordt. Het is wel een eer voor Rembrandt, dat hij oog had voor de fijne schoonheid dezer statuetten en ze in zijn composities gebruikte, terwijl toch eerst de allernieuwste tijd de bekoring dezer kunstsoort voelt.

Met 1656 zijn we reeds in het jaar gekomen, dat de inventaris van Rembrandt's bezittingen, die we zooeven noemden werd opgemaakt. Het is verreweg het voornaamste Rembrandt-document. We kunnen ons ongeveer een voorstelling maken, waartoe zijn smaak zich getrokken voelde en hoe zijn huiselijke omgeving er uit zag, wat bij een kunstenaar van Rembrandt's aard van veel belang is. Aan de hand van een drogen notarisklerk gaan we kamer in, kamer uit en ieder oogenblik staan we verwonderd over de uitgezochte smaak waarmee Rembrandt zijn verzameling gevormd heeft. Schilderijtjes van Brouwer — die ook Rubens' lieveling was — zien we naast nachtstukjes en landschapjes van Lievens; uitheemsche meubels en afgietsels completeeren de inrichting van 't Voorhuijs. De aangrenzende kamer, de Sydelcaemer, is rijker ingericht. Een groote Afdoening van 't Kruis, met een schoone gouden lijst, zeven Spaansche stoelen met fluweelen zittingen, een notenhouten tafel met een Doorniksch kleed en een marmeren koelvat zijn de voornaamste voorwer-

pen in dat vertrek, dat waarschijnlijk als ontvangkamer dienst deed. Aan den muur hingen nog een Italiaansch schilderij, een spiegel in een ebben lijst en een groot aantal schilderijtjes van kleine afmeting, zoowel van Rembrandt als van anderen. Ook in de eenvoudiger ingerichte vertrekken, zien we de wanden vol schilderijen, waaronder vele van Rembrandt, die nu niet meer bekend zijn. De Kunst-Caemer is natuurlijk het merkwaardigste vertrek. We vinden er een reeks van Romeinsche Keizerbustes en met Socrates en Aristoteles ook Homerus. Temidden van allerlei rariteiten, bevindt zich ook een kastje met medaljes; de nu zoo gezochte Italiaansche medaljes van Vittore Pisano heeft Rembrandt ook bewonderd en voor zijn figuren gebruikt. Dan volgt een lange opsomming; het zijn de Kunstboecken, Rembrandt's kostbaarste bezit, zijn verzameling teekeningen en gravuren. We vinden het werk van Lucas van Leyden, Bruegel en Mantegna, om maar enkele bekende namen te noemen, gravures naar Raffael, Michelangelo, Rubens en Jordaens.[1])

De verkoop van Rembrandt's huis en have sleepte tot in den aanvang van 1659. Men ziet het aan de zelfportretten dat Rembrandt in het begin den moed nog niet liet zakken en zich tegen zijn ongeluk inzette. Sommige zelfportretten van dezen tijd hebben iets hooghartigs, of droef-vastberadens; vol geloof aan

---

[1]) Aan Jordaens heeft Rembrandt een van den rug geziene naaktfiguur ontleend, zooals bijzonder duidelijk blijkt uit een teekening voor een ets van ongeveer 1647, die Rembrandts atelier voorstelt. Het is het allerschoonste naakt dat Jordaens geschilderd heeft, in zijn allegorie der Vruchtbaarheid in Brussel.

zich zelf zien we hem teekenend in zijn schetsboek (Dresden, 1657); als een machtige heerscher troont hij op een hoogen zetel (Lord Ilchester, 1658), hoogmoediger nog dan het trotsche portret bij Mendelsohn; hij is gehuld in goudbrokaat en zijn hand speelt met een zilveren staf, alsof hij geen zorgen kende. Maar we zien hem ook in zijn werkkleeren breed voor ons staan en zijn oogen zien nog even scherp als vroeger (Weenen).

Toch schijnt hij gevreesd te hebben dat het werkelijk tot een verkoop komen zou. Hij teekent een reeks van zijn kostbaarste indische miniaturen na en zoo komt het, dat we den luister van den groot-mogol kunnen bewonderen in een vertolking van Rembrandt. We zien Timoer en Akbar in hun keizerlijken staat, omgeven door gehurkte sheiks en zwijgende dignitarissen.

Het benauwende jaar 1657 ziet toch een van Rembrandt's heerlijkste fantazieën ontstaan: een Aanbidding der Koningen (Buckingham Palace), een onderwerp dat ten allen tijde een bekorende opgave der schilderkunst geweest was en waaraan Rembrandt nu den schoonsten vorm geeft. Nooit is de eenvoud van Maria en het Kind en de deemoed der Oostersche Koningen en Wijzen aandoenlijker verhaald; niemand heeft het sprookje van den prachtigen stoet geheimzinniger weten te vertellen. De oudste der koningen knielt voor het kind en twee van zijn volgelingen met hem; een andere koning houdt reeds zijn geschenk gereed en de derde, begeleid door een trawant die de wierook draagt, nadert langzaam; een schok van verwondering gaat door zijn majestueuze gestalte als hij den pasgeboren Koning der Joden en zijn nooddruftige omgeving ontwaart. Ook deze schoone figuur

is op een der beeldjes van Jacques de Gérines, een keizer van het Roomsche Rijk, geïnspireerd.

In hetzelfde jaar 1657 ontstond een reeds besproken portret van Hendrickje Stoffels, waarschijnlijk bedoeld als de jonge Bruid van Tobias, hetzelfde onderwerp dat Rembrandt in 1636 zoo weelderig geschilderd had. Nu, in 1657 (Edinburgh) beperkte hij zich tot het gebaar alleen. Het schilderij is er niet minder expressief om. De kleuren zijn mat, maar in een gelukkige harmonie: tusschen het roomkleurige linnen en het dofroode gordijn, de warme vleeschkleur.

Ook de voorstelling van Saskia als Flora herhaalt hij nu met Hendrickje als model.

In het volgend jaar 1658 is de grootsche Oude Vrouw, die zich de nagels snijdt geschilderd, een schepping die aan het geweldige van Michelangelo herinnert (coll. Rod. Kann).

Omstreeks dezen tijd vindt Rembrandt in een jongen Jood een aandoenlijk model voor Christus; in een reeks van portretten beeldt hij hem af, met een zachten, meewarigen blik; hoewel we geen wonden zien en geen doornenkroon, is het toch Christus als mensch en als Man van Smarten (coll. M. en R. Kann). De lijdensgeschiedenis had Rembrandt in deze jaren gedurig tot onderwerp gekozen. Op een kleine ets (± 1657) zien we Christus, vertwijfelend in Gethsemané's tuin, waar hij door een engel getroost wordt, terwijl zijn jongeren slapen en de bende reeds nadert, die hem grijpen zal. Het is een onrustige nacht met wolken die langs de maan jagen. Nu, in 1658, kiest hij het wreede oogenblik waarop Christus aan de geeselpaal gebonden wordt. Een soldaat en een beulsknecht maken de brutale toebereidselen voor hun afgrijselijk

werk; de een trekt met al het gewicht van zijn lichaam Christus' gebonden handen in de hoogte; de ander hurkt op den grond en slaat zijn voeten in boeien. In die omhoog gestrekte armen is als een machteloos smeeken om hulp; in zijn deerniswekkende naaktheid en weerloos als een lam is de Heiland aan zijn beulen overgeleverd.

En nu breekt het verschrikkelijke jaar aan. In het najaar van 1658 waren Rembrandt's gravuren en teekeningen reeds verkocht; nu, in 't begin van 1659 kwam ook zijn huis in de Breestraat onder den hamer. Hij moet weldra zijn rijke woning verlaten en in bekrompener staat gaan leven in een kleinere behuizing aan de Rozegracht. De opbrengst van zijn huis en zijn kunstschatten was nog niet voldoende geweest om zijn schulden te dekken. Wat moet het hem gegriefd hebben toen hij zijn dierbare platen en prenten zag verkoopen voor uiterst lage prijzen! En nu alles voorbij is, dringt het besef van zijn ongeluk eerst recht tot hem door. Die beklagenswaardige zelfportretten van 1659 en 1660! Het is een geslagen man, vroeg vergrijsd, een vernietigd leven dat ons daar aanziet. Dieper ellende dan op het kleine zelfportret in Aix heeft Rembrandt's penseel nooit geschilderd. En dan het droeve gezicht met de groote donkere oogen bij Buccleuch. Ook Titus treft het ongeluk van zijn vader zwaar; van een ernstigen, droomerigen knaap is hij plotseling een vroegrijpe man geworden, met ouwelijke, bezorgde trekken. Een oogenblik van wanhopig verzet schokt nog even door Rembrandt's kunst: het is J a k o b die de onmogelijke worsteling met den Cherub aangaat en M o z e s die in ziedende verontwaardiging de Tafelen der Wet tegen de rotsen te brijzelen werpt. Daarmee sluit zijn donkerste jaar, 1659, af.



VI.

De laatste periode.

(1660—1669.)



ET is de laatste en heerlijkste periode van Rembrandt's kunst, die nu aanbreekt.

De liefde en toewijding van Hendrickje en Titus maakten hem het bestaan zoo dragelijk mogelijk. Om Rembrandt tegen al te verbitterde schuldeischers te beschermen (en sommigen hadden tot eenige verbittering wel reden) sloten Titus en Hendrickje tegen het einde van 1660 een overeenkomst, waarbij zij gezamenlijk een kunsthandel aangingen; Rembrandt zou hen daarin bijstaan en daarvoor kost en inwoning vrij hebben; wat hij schilderde zou een vergoeding zijn voor gelden die Titus en Hendrickje hem geleend hadden. Zoo was zijn werk niet alleen beveiligd tegen zijn schuldeischers, maar hij kon ook weer leven in

een omgeving waar hij vreemde gravures en schilderijen bewonderen kon. Het bezit van kunstwerken was een levensbehoefte voor hem geworden.

Het karakter der schilderijen die we nu gaan beschouwen is van een kalme en verheven rust; de personen die hij portretteert glimlachen onuitsprekelijk mild; men ziet wel dat Rembrandt, na al wat de menschen hem hebben doen lijden, toch niet den minsten haat of wrok heeft opgevat. Integendeel, hij voelt zich getrokken tot de uitingen van zachte en simpele liefde in huiselijken kring; we zien een moeder met haar liefkozend kind op schoot, als Venus en Amor; jonge verloofden met een teer gebaar en vol stille bezonnenheid; nog eens een vader die zijn lang verloren zoon terugvindt en ten laatste weer een familie vereenigd om het geluk van een jonge moeder en haar vroolijk wichtje. Een dergelijke neiging hebben we reeds opgemerkt in den Zegen van Jacob, waar hij Jozef's vrouw, Asnath, die toch heel niet in den text genoemd wordt, bij de compositie voegde; zijn gevoel voor huiselijke liefde zeide hem, dat zij er bij hoorde. Al die menschen, wier wederzijdsche innige genegenheid hij schildert, raken elkaar met handen aan, zoo zacht van gebaar, alsof al hun liefde tot in de vingertoppen trilde. Er zijn handen, die over elkaar glijden als een onwillekeurige liefkoozing; een kinderhandje dat zich op moeders borst vlijt; de handen van den halfblinden grijsaard, die dwalen over den rug van den teruggekeerden zoon; en iedere aanraking is als een stille uitstorting van de liefde die hen bezielt. Zijn innig gevoel voor het familie-leven, dat Rembrandt reeds als knaap vervulde, is in de jaren van zijn vernedering en eenzaamheid tot een

heerlijken bloei gekomen. De zware katastrophe had in Rembrandt den liefdevollen mensch niet gedood.

Zooals te verwachten was, gaat met die innerlijke verandering ook met een verandering in Rembrandt's techniek samen. Zijn composities worden breed, groot en ruim; hij geeft de ets-techniek op; zijn laatste ets is de zoogenaamde Kleopatra, een kostelijk, van den rug gezien naakt; het sluit de rij van uitnemende vrouwelijke naakten af, die hij in 1658 en 1659 geëtst had. Zijn kleuren worden helder en machtig; meer en meer begint hij met groote tegengestelde massa's kleur te werken, die op het doek zijn gebracht, zooals zijn tijdgenooten zeiden, „als met een troffel." Sedert 1661 schildert hij alleen levensgroote figuren; meer en meer worden zijn composities zelfstandig en buitengewoon van opzet, zooals niemand ze gewaagd heeft; we kunnen niet meer zeggen of zijn personen met bizonder kunstvol overleg of zoo maar spontaan samengegroept zijn. En daarbij komt dan nog de kleur, die meer en meer hoofdzaak wordt en soms ook de compositie balanceert.

Bij geen enkele kunst blijken beschrijvingen zóó onmachtig als bij deze schilderijen uit Rembrandt's laatste jaren: nergens dringt de behoefte de origineelen gezien te hebben zich zoo onverbiddelijk op.

Aan het begin van deze periode staat weer een groot portretstuk; het zijn de Staalmeesters, die nu overal gelden voor het hoogste wat Rembrandt heeft voortgebracht.

De Waardijns van Lakenen zitten bij een tafel overdekt met een zwaar rood tapijt, in een hoek van een ruime zaal, op een verhevenheid. Het zijn vijf deftige personen, allen gelijk gekleed, in 't zwart, met breed-

gerande zwarte hoeden en platte linnen kragen van eentonig wit. Achter hen staat blootshoofds de bediende, een bescheiden figuur. Als door een herfstzon is de lucht vervuld van een gouden licht.

Het loopt tegen het einde van een zitting; reeds maken de heeren zich gereed om heen te gaan, als nog iemand uit het publiek een vraag doet. Een der waardijns geeft hem bescheid, maar de onbekende houdt aan. En nu glijdt een zachte verbazing over de trekken der Staalmeesters; en naar ieders karakter zien we de lichte gradaties van ongeduld en ironie en milde berusting zichtbaar worden. Dieper en fijner heeft niemand, en ook Rembrandt niet, het leven ooit ondertast.

De kleuren hebben iets overrijps, een volle krachtige herfst-verzadigdheid gaat er van uit. Waardiger kon Rembrandt de jaren van zijn ouderdom niet ingaan, dan met dit onvolprezen meesterstuk (1661).

Het is onbegrijpelijk hoe Rembrandt tot de rust en bezonkenheid gekomen is, die van de Staalmeesters uitgaat, wanneer men bedenkt welke vreeselijke tijd hij juist achter den rug had. We zien niets meer van de wildheid eigen aan sommige scheppingen van 1659. De zware horizontale lijnen van de eikenhouten lambrizeering werken buitengewoon rust-brengend; evenzoo het groote effen oppervlak van het roode tapijt.

Wanneer we een heerlijk zelfportret zien, hoogst waarschijnlijk in 1660 ontstaan (Louvre), dan merken we nog de naweeën van den doorgestanen tijd. Rembrandt is een grijsaard geworden. In plaats van de voorname schildersbaret draagt hij nu een witten doek om zijn hoofd geknoopt. Met groote oogen moet hij

in den spiegel gezien hebben en zich afgevraagd, of zoo iets mogelijk was; zóó heeft de smart zijn trekken verwoest. Maar hij beeldt zich toch als schilder af, voor zijn ezel met penseel en palet; heeft hij ook veel doorgestaan, als kunstenaar heeft hij den moed niet verloren. Reeds in een zelfportret uit het volgend jaar (1661) bij Lord Kinnaird is die wreede stemming merkelijk verzacht; hij schijnt een zwaard onder zijn kleed te verbergen en houdt een boek in zijn hand. Wil hij Paulus voorstellen? Het zou dan de laatste keer zijn, dat hij zich verkleedt. Het zelfportret in 't Louvre was geschilderd „als met een in licht gedoopt penseel" op donkeren grond en hier en daar een tipje rood. Het portret bij Kinnaird kiest weer enkele tegenstellingen van kleur. Tegen een grijzigen achtergrond zien we Rembrandt in een bruine kleeding; heerlijke gele toetsen mengen zich in den breeden hoofddoek; ietwat doffer glijdt hetzelfde geel over de bladen van zijn boek. Wat een vriendelijke blik en toch vreemd die oogen onder de hoog opgetrokken wenkbrauwen en het gegroefde, breede voorhoofd en de ongezond opgezette wangen. Zoo zag de man er uit, die de Staalmeesters schilderde. Dan volgt een zelfportret, waarschijnlijk uit 1663 (Lord Iveagh). Dezelfde witte doek kroont zijn hoofd. Hij staat recht voor ons met zijn grijs haar en alle menschelijke smart is uit zijn gelaat verdwenen; in zijn hand houdt hij palet en penseelen; al het zelfbewustzijn van vroeger is in hem teruggekeerd; als achtergrond is even aangeduid een wandkaart met de twee halfronden.

Keeren we nu tot het jaar 1661 terug. In hetzelfde jaar als de Staalmeesters voerde Rembrandt nog een andere opdracht uit: Het Nachtelijk Maal

van Claudius Civilis, dat ter versiering van het stadhuis bestemd was. Het onderwerp, een samenzwering van de edelen der Batavieren, harmonieerde weinig met de stemming van den kunstenaar, die kort daarna de Staalmeesters schilderen zou. Het is het grootste doek geweest dat we van Rembrandt kennen; geweest, want het enorme schilderstuk van meer dan 26 vierkante meter bleef slechts kort op zijn plaats; ongeveer het vierde gedeelte, de kern der voorstelling, bevindt zich in het museum te Stockholm; de groote donkere ruimte, die het verlichte middenstuk omringde en tot zijn recht bracht, is verdwenen. We zien slechts de scherp-verlichte tafel en te midden der groteske samenzweerders, Claudius Civilis, een formidabele eenoog. Zijn woorden hebben de troniën verhit, gloeiend reeds van den wijn en door het felle schijnsel en met geheven hand of toegestoken beker en met gekruiste klingen bevestigen ze een singulieren eed. Voor het pakkend-bizarre van deze voorstelling had de Amsterdamsche magistraat geen oog. Waarschijnlijk vroeg men den schilder allerlei te veranderen en toen de langzaam werkende Rembrandt geen gehoor hieraan gaf, werd het doek verwijderd en hetzelfde onderwerp aan een van zijn leerlingen opgedragen.

Behalve de reeds besproken pelgrims en monniken van 1661 schilderde Rembrandt in dit jaar ook de prachtige Twee Negers, sedert eenigen tijd in de collectie van Dr. Bredius. Is het een of ander moorsch imperator, dien Rembrandt bedoeld heeft, in zijn zilverig harnas en met een witte draperie over de schouders? Over zijn rechterschouder buigt zich een tweede neger en we voelen dat er tusschen die vreemde

wezens met bijna dierlijk-grove gezichten een innig vertrouwen bestaat. Als we eens willen zien op welke hoogte we hier staan, moeten we een ander schilderij met negerstudies er mee vergelijken, bijv. de Vier Negerkoppen in het Museum te Brussel van Rubens of wellicht van Van Dyck. Het zijn flink geschilderde studies; we zien denzelfden kop van links en rechts en van alle kanten, maar van inhoud is niets te bespeuren. We voelen het verschil met Rembrandt; deze wist een studie alleen reeds door den inhoud tot den rang van schilderij te verheffen. En ook louter als studie beschouwd, wat is Rembrandt veel fijner. Van Dyck meent den geheelen negerkop te bezitten, als hij hem een paar maal ernstig of grijnzend, in driekwart of in profiel heeft afgebeeld. Rembrandt schildert zijn neger slechts tweemaal; eerst zwak van terzijde verlicht met neergeslagen oogleden en gesloten lippen en dan nog eens in 't volle licht van voren, met wijd geopende oogen en de lippen door een vreemden glimlach gescheiden: plotseling spreekt nu het wit van tanden en oogen mee in 't koloriet van 't donkere gelaat en door die tegenstelling met zooeven heeft Rembrandt den indruk van het echt-negerachtige allervolkomenst bereikt. Laten we maar niet uitweiden over de techniek en het coloriet (wat is dat heerlijk!); er zijn blauwige en zilverige grijzen en hoe fijn berekend, het vol verlichte wit van den doek tusschen de bruine tronies. We kunnen het niet genoeg op prijs stellen dat dit buitengewoon schilderij zich weer in Holland bevindt.

Waarschijnlijk heeft Rembrandt in het volgend jaar het portret van Hendrickje Stoffels voor het laatst geschilderd. Het is de prachtige Venus en Amor

in 't Louvre. Of het kindje dat op haar schoot staat werkelijk haar dochtertje Cornelia is, mogen we betwijfelen; voor een zevenjarig meisje is dat handje toch wel wat al te klein en het figuurtje te tenger. Met de mätte vleeschtint vormt het witte linnen en de amberkleurige sjaal van Hendrickje een teere harmonie. Amor, die werkelijk een knaapje schijnt te zijn, is in een luchte, dofroode sluier gehuld met groene weerschijnen. Ondanks de Italiaansche invloeden, die we in dit schilderij zien, is het toch een echte schepping van Rembrandt; het is een intieme uitwisseling van teere gebaren en het mooiste is wel Hendrickje's hand, die de kin van het kind omvat om het kopje tegen zich aan te drukken.

Hendrickje maakt den indruk van een zware, gezonde vrouw; niettemin zijn er eenige aanduidingen dat zij nog in 1662 gestorven is. Het verlies van Hendrickje, die hem zoo lang en zoo trouw terzijde had gestaan, moet buitengewoon zwaar voor Rembrandt geweest zijn. Toch geeft zijn kunst niet de geringste uiting van zijn smart.

In 1662 schilderde Rembrandt waarschijnlijk ook de grandiose portretten van een man en een vrouw, in de National Gallery. Uit de manier alleen waarmee die figuren zoo hoog in 't doek zijn gezet, zien we hoe Rembrandt het op het monumentale en grootsche toelegt. En weer de wonderheerlijke kleur; een zeker wit en geel in den halsdoek van den man en een roodachtig violet in de handen dier prachtige oude vrouw vergeet men nooit. Het jaar te voren had hij een karaktervolle studie naar dezelfde dame geschilderd (bij Lady Wantage).

Rembrandt brengt in deze laatste jaren minder voort

dan vroeger; maar wat hij schildert is grootscher en beduidender; gedateerde stukken worden meer en meer een zeldzaamheid. Kleurigheid en een magistrale uitvoering nemen toe.

In 1663 ontstaat de Homerus uit de collectie Bredius. Tien jaar geleden hebben we in de Geleerde met een Homerusbuste (coll. Rodolphe Kann) reeds gezien, hoe Rembrandt van dien suggestieven kop gebruik weet te maken. Terwijl zoo'n antieke buste voor de Vlaamsche schilders niets meer is dan een passende versiering van een studeerkamer, laat Rembrandt zijn Geleerde in een dichterlijk verkeer treden met den grooten zanger der Grieken. Nu, in 1663, gaat hij nog verder. Homerus zelf is levend geworden, de blinde oogen zijn visionnair geopend en de beweging van zijn schrompelige hand volgt de rythmische vloed van zijn verzen. Een schitterend citroengeel vloeit over zijn rechterschouder. We begrijpen Rembrandt's sympathie voor deze dichterfiguur, die evenals hijzelf ondanks de rampen van zijn ouderdom, toch niet met voortbrengen ophoudt.

Het was waarschijnlijk omstreeks 1665 dat Rembrandt twee groote historie-stukken voltooide, ongeveer van dezelfde afmeting en dezelfde compositie, ten halve geziene figuren; het zijn Pilatus, die zich de handen wascht en de David en Saul.

Pilatus zit op zijn rechterstoel in een wijden staatsiemantel van mat-gele zijde; over de diep-groene voering zijn, als borduursel, enkele zilveren toetsen geworpen. Een jonge page knielt voor hem en giet boven een bekken het water over de handen van den landvoogd. Een oude gebogen priester met

zilvergrijs haar ziet nadenkelijk van terzijde toe. Op den achtergrond bewegen enkelen van het krijgsvolk dat Christus bewaakt. Een meesterstuk van karakter-uitbeelding is het gelaat en de expressie van den zwakkeling Pilatus, die met een holle vertooning zijn geweten troost. Een dof licht glijdt over de koele kleuren van dit zeldzaam schilderij.

Wat een tegenstelling met de David en Saul! In plaats van den apathischen Pilatus de mannelijke Saul, in wien het laait van de hartstochten. Dáár doffe tinten van bleek-bruin, groen en grijs, hier een brand van purper en granaatrood, van karmijn en van goud-brokaat. In de Pilatus een oppervlakkige ceremonie voor de menigte, in de Saul en David tonen die tot in de ziel dringen en een koning die heimelijk schreit. Het licht, zooeven nog mat en koud, zet de kleuren in vollen, warmen gloed. Verrukkelijk glijdt het over den jongen David, het speelt over zijn handen en mouwen en fonkelt door de snaren der harp, dat het is alsof we de tonen hooren.

Wat een buitengewoon kunstenaar was Rembrandt toch om zulk een tegenstelling te voelen en met wat een zuiver oordeel wist hij de expressieve macht van zijn kleur en zijn licht voor het gegeven te gebruiken.

De Pilatus bevindt zich in de verzameling van wijlen Rodolphe Kann in Parijs; de David en Saul in die van Dr. Bredius in 't Mauritshuis. Geen wonder dat twee der gelukkigste Rembrandt-verzamelaars juist deze stukken in hun collectie opnamen.

Omstreeks dezen tijd ontstaan weer eenige zelfportretten; het is het portret in Florence, welks krachtige schildertrant reeds vroeg de bewondering der Italiaansche schilders gaande maakte; dan een bij

den Marquis of Lothian (bij wien zich ook nog een vroeger zelfportret bevindt), eigenaardig omdat Rembrandt hier een baard draagt; ten slotte het prachtig geschilderde portret in de collectie Carstanjen in Berlijn, waar de oude Rembrandt in een bijna grijnzenden, demonischen lach is uitgebroken; iets demonisch moet de man wel gehad hebben, die zoo de zwakheden der menschen uit te beelden en hun hartstochten te peilen wist. Boven in een hoek van dit laatste schilderij vertoont zich als een scherpe tegenstelling met Rembrandt's door den lach bewogen trekken, het onwrikbare profiel van een Romeinschen Caesar. Het is moeilijk te verklaren wat dit te beduiden heeft.

Dat Rembrandt in dezen tijd ook nog portretbestellingen uitvoerde, blijkt uit het schoone portret in St. Petersburg, dat vroeger Jeremias de Decker heette en uit het laatst gedateerde (1667), de jonge man met weelderige blonde krullen, bij Beit in Londen.

Waarschijnlijk na 1665 schildert Rembrandt twee voorstellingen van de Val van Haman uit de historie van Esther. Reeds in 1660 had hij een episode uit die echt-oostersche geschiedenis op 't doek gebracht. Het is de Maaltijd van Esther in het museum Rumiantzoff in Moskou. Zooals het met het gegeven stemde, bezigde hij voor de compositie een indische miniatuur, evenals hij in 't volgend jaar voor de Staalmeesters vaderlandsche voorbeelden volgde. Aan den disch, dien Esther heeft toebereid, zitten de koningin en de hoveling tegenover elkaar; tusschen hen beiden praalt de ernstige Ahasverus in zijn gelig-rooden koningsmantel met breed hermelijnen kraag en wit satijnen turban. „Die onderdrukker en

vijand is deze booze Haman!" Onder Esther's woorden schijnt de zwijgende gunsteling in een te krimpen; zijn hand houdt werktuigelijk nog den roemer en hij staart verward voor zich neer. Uit de houding van den gouden scepter zien we, dat de koning tot Haman's ondergang reeds besloten is. Sprookjesachtiger pracht dan in deze Esther met haar mantel van brokaat en feeëriek kapsel heeft Rembrandt nooit ontvouwd.

Nu, omstreeks 1665 herhaalt hij het gegeven met levensgroote figuren, beide geheel verschillend zoowel van compositie als van opvatting. Het zijn de schilderijen in het bezit van den koning van Roemenië en in de Ermitage in Petersburg. Op het eerste knielt Haman voor den troon der koningin, om met geheven handen voor zijn leven te smeeken. Esther ziet in onaandoenlijke hoogheid strak voor zich uit, terwijl een flikkering van Ahasverus' scepter den gevallen Haman overlevert aan den dood.

Het schilderij in Petersburg is onverwachter van compositie en van inhoud aangrijpender. Het gaat hier alleen om Haman, die zwijgend in zijn purperen kleed des konings hof verlaat. Een beproefd raadsman leek Haman op het vorige schilderij; hier is het weer de oostersche gunsteling ten val gebracht door een hof-intrige, die als overwonneling heengaat met neergeslagen blik en in doffe bevangenheid. De kleine oogen van zijn vijand Mordechai zien hem na; de koele blik van Ahasverus beduidt voor Haman het einde.

Wat mag Rembrandt tot deze voorstellingen gedreven hebben? Een moeilijke vraag; we mogen gerust bekennen, dat we het antwoord er op niet geven kunnen.

Een stuk van grooter afmetingen nog dan het zoo-

even besproken schilderij in Roemenië, is de Terugkeer van den verloren Zoon, in Petersburg, een van Rembrandt's laatste scheppingen.

Van een nauwkeurige illustratie van 't bijbelverhaal is bij den Rembrandt van dezen tijd geen sprake meer. Het is voor hem een heerlijk thema van diepe menschelijkheid: een blinde vader, wiens lang verwachten zoon weerom komt in een jammerlijken staat.

Reeds tweemaal had de ontroering van een ouden vader bij de lang gehoopte thuiskomst van zijn kind aanleiding tot meesterstukken gegeven.

Het zijn de Terugkeer van den verloren Zoon in een ets van 1636 en de Blinde Tobias, die plotseling voelt dat zijn zoon nadert, de ets van 1651. Tezamen met het schilderij in Petersburg van omstreeks 1667 zien we nog eens opeenvolgend de stadiën der ontwikkeling van Rembrandt's kunst.

Op het breede bordes van zijn rijk huis buigt de vader zich vol smartelijke ontferming over den uitgeteerden zoon, in een stormachtige omarming. Er worden vensters geopend en uit het portaal treed reeds een dienaar met kleeding voor den havelooze. Alles is in haast en beweging; het is het opwindende oogenblik van het eerste wederzien. Dat is de ets van 1636.

In 1651 etst Rembrandt een dergelijk gegeven in de Blinde Tobias. De figuur van den vader van zooeven gebruikt hij, in minder geaccentueerden vorm, voor den blinden Tobias. Het is het oogenblik van groote spanning vóór het wederzien. Het gekef van den kleinen hond heeft de komst van den zoon verraden. En nu is 't het innerlijk oproer in den ouden man, dat Rembrandt ons wil laten voelen. Met bevend

tastende hand is de blinde, die anders zoo goed den weg weet, opgesprongen en merkt niet hoe hij het spinnewiel omverloopt en zich stooten gaat tegen den scherpen kant van de deur. In de keus van deze episode uit zich de zachte, fijne Rembrandt van 1648 en 1650.

Nu, om 1667, is weer de Verloren Zoon het onderwerp, dat gekozen wordt. Tegen den text der parabel in en met aansluiting bij de Tobias-legende, vat hij den vader op als een blinden grijsaard; Rembrandt voelt hoezeer het tragische verscherpt wordt door de vereeniging der beide gegevens.

Half beschermend, half bevreesd zijn geluk los te laten, tast de vader over het grove linnen kleed van den teruggekeerden zoon. De ellendige knielt zwijgend en zijn hoofd, kaal geschoren als dat van een galeiboef, gaat bijna schuil in den vlammend-rooden mantel van zijn rijken vader. En treffend is het hoe alleen de blinde zijn zoon herkend heeft. De omstanders vragen zich nog af, of de oude man zich niet vergist. Zelfs de vergrijsde intendant, met zijn mantel eveneens van één stuk rood, die toch het kind heeft op zien groeien, ziet vol twijfel neer op de lompen, waarin de geknielde gekleed is. In 1636 gaf Rembrandt het naakte, door ontbering geteisterde lijf; nu is het de kleur van het verschoten kleed met zijn scheuren en vlekken, dat alles zeggen moet.

En zoo wordt dan kleur, intensieve, gloeiende kleur de laatste uiting van den in den hartstocht van het scheppen als verteerden Rembrandt.

Op het schilderij in Petersburg vindt hij reeds den gewenschten achtergrond: het is donker bruin en groenig loover, als door een zomerzon zwart gebrand;

daarop zet hij nu met het mes de zware massa's kleur.

Het is niet meer het gelijkmatige kalme voortbrengen als in den tijd van 1645; hij werkt slechts in spontanen drang, met geweldige schokken en met middelen daaraan evenredig.

Met zijn groen, goudgroen, roodgeel en vlammend rood schept hij nog twee groote werken: het zoogenaamde Joodsche Bruidje in Amsterdam en de Familie in het museum te Brunswijk.

Over het teedere motief van het Joodsche Bruidje hebben we reeds gesproken; geen wonder, dat Rembrandt in uitdrukking hier iets buitengewoons bereikte, daar we aan kunnen nemen dat het zijn zoon Titus is en diens bruid Magdalena. Voor haar onuitsprekelijk zedig gebaar heeft Rembrandt voor het laatst nog een der middeneeuwsche beeldjens van Jacques de Gérines gebruikt, wier expressies van besloten innerlijkheid hem zoo bekoord hebben.

Rembrandt's jeugd herleeft in deze beide gelieven. Evenals vroeger Saskia is nu Magdalena met een vloed van parels getooid. Titus in zijn glinsterend goudgroen gewaad herinnert aan de kostuumstudies van voorheen. Wat een onderscheid met die twee vroegere jonggehuwden, Rembrandt en Saskia, het uitbundige schilderij in Dresden. Hoe oneindig meer geeft Rembrandt nu! Hun oogen zijn vol peinzerij over de toekomst en zóó heeft hen het groote gebeuren ingenomen, dat de teere gebaren bijna werktuigelijk zijn.

Dezelfde personen had Rembrandt reeds kort te voren geschilderd in twee portretten in de collectie Maurice Kann. We zien hier denzelfden vroeg-ouden Titus, het gelaat van een teringlijder met zijn ver-

welkte huid vol rimpels en zijn holle wangen. Zijn donkere lokken beginnen reeds te grijzen. Het smeulend purper van zijn onderkleed en de mantel van dof lei-grauw passen wel bij die persoonlijkheid, in wie het leven weldra zal zijn uitgedoofd. Magdalena is ook hier in vorstelijke pracht gekleed. Het is een festijn van schittering en van licht en kleur. Iets wonderbaarlijkers dan haar beide handen is nooit geschilderd. Het is of kleuren en licht zich verbinden en in atmosfeer overgaan. Het dampt om die handen van gloeiende, lichtende kleur, van gelig wit en oranje en rood. Het is onmogelijk die kleurenwerking in woorden te benaderen. En om ook den achtergrond in die pracht te laten deelen, snijdt door het donker de luister van een gouden lijst. Het zijn de schoonste pendants van man en vrouw, die Rembrandt geschilderd heeft.

Het kranke uiterlijk van Titus met zijn uitgeleefde trekken heeft Rembrandt's laatste smart reeds voorspeld: Titus stierf in September 1668, ongeveer een half jaar na zijn huwelijk. Er bleef Rembrandt niets over dan zijn dochtertje Cornelia, het kind van Hendrickje; met dit veertienjarig meisje leefde hij nu alleen op de Rozegracht.

In zijn laatste schilderij in Brunswijk uit zich niets van zijn smart en zijn verlatenheid; integendeel, zijn kunst heeft zich reeds lang losgemaakt van de droefenis van zijn leven; zij leeft voort in eigen droom.

We zien bloeiend jong leven, stralend warm licht, volle gloeiende kleur. Het zijn geen rimpelige oude vrouwen meer en huiverig in pelzen gedoken grijsaards bij nooddruftig kaarslicht, zooals hij ze penseelde in zijn vlijtige jeugd. Het is een schilderij vol van

vroolijke kinderen en de blijde jonge ouders: de Familie in Brunswijk. Wat slechts belofte was in 't Joodsche Bruidje is op de Familie in vervulling gegaan. Die beide laatste schilderijen verhalen slechts van toekomst, van kinderen. Van levensmoeheid was geen sprake bij den kunstenaar, die nog zulke droomen uiten kon. Nooit is Rembrandt zoo jong, zoo levenskrachtig geweest als in het laatste jaar van zijn ouderdom.[1])

Het jongste kind in haar roze jurkje is het midden-

---

[1]) Wie zouden die menschen zijn wier intiem geluk Rembrandt aanleiding gaf tot zijn laatste meesterstuk? Dat we de modellen in zijn naaste omgeving moeten zoeken, daarvoor kennen we Rembrandt reeds genoeg. Het lijdt dan ook niet den minsten twijfel of de vrouw is dezelfde die we als pendant van het portret van Titus in de collectie van Maurice Kann zien. Maar het kindje dan, dat ze op schoot heeft? Na het overlijden van Titus was Magdalena moeder geworden van een dochtertje, Titia van Rijn. Misschien heeft Rembrandt op het doopfeest van zijn kleindochtertje in Maart 1669 die vroolijke scène gezien, hoe buurtkinderen gelukwenschen en bloemen brengen. Dan zou de vader, die ietwat afzonderlijk op den achtergrond staat, een posthuum portret van Titus moeten zijn. Zoo iets was voor Rembrandt niets ongewoons; men denke aan Saskia na haar overlijden en aan de ets naar zijn vriend Sylvius. Om dezelfde reden, waarom hij in de „Zegen van Jacob" Jozef's vrouw Asnath in de compositie schoof, voegde hij nu Titus, min of meer gelijkend, bij de groep, om de voorstelling van een Familie volledig te maken.

Excellente moeders verzekeren, dat het wichtje in geen geval ouder is dan negen of tien maanden.

De bloemen en het plaatsen der scène buiten duidt reeds op een mild jaargetij; de zomersche dracht der moeder wijst er op, dat het schilderij ontstaan is in de zomermaanden van 1669.

punt waarom de compositie zich groept. Als een prinsesje zit de kleine op moeder's schoot te pronk en er om heen dringen twee andere kinderen met blijde gezichten; het grootste meisje, sierlijk als een hofdametje, biedt een mandje met bloemen aan; evenals haar kameraadje is ze in keurigen feestdos en de vroolijkheid straalt hun de oogen uit. Maar de moeder heeft slechts een verstrooiden blik over voor het mooie bloemengeschenk; zoo vervuld is ze van haar kindje; zwaar van gelukzaligheid en zachte peinzerij neigt haar het hoofd voorover; en men moet zien hoe teer ze haar schat omvat houdt, half steunend en half beschermend; het kleine ding legt haar het handje op de borst en we begrijpen dat moeder zelf de kleine zoogt; het lacht en met korte convulsieve rukjes, als kinderen doen, schudt het den rammelaar, een doopsgeschenk. In zijn donkere kleeding staat vader achter de groep en glimlacht stil in zich zelf over het groote geluk van moeder en kind.

Ondanks de weergaloos breede, slechts aanduidende techniek, is er geen ander schilderij van een illusie zoo krachtig, zoo overtuigend. Hoewel al wat kleeding is, eenvoudig met het mes op het doek is gebracht, kunnen we toch de verschillende weefsels duidelijk onderscheiden. En wat wijkt die achtergrond van donker gebladerte oneindig ver terug, hier en daar als opgelost in schaduwen en duisternissen; hoe laat Rembrandt de ruimte en de lucht tusschen de figuren voelen en wat heeft hij de lucht-perspectief in zijn macht: met bijna stereoskopische klaarheid staan de personen de een voor den ander.

Maar het heerlijkste is de kleur. Machtiger en verrukkelijker spel van kleuren dan we tot nu toe zagen.

De bekorendste kleur is het helder roze, lichtelijk naar zalmkleur zweemende jurkje van het jongste kind. Een wonderschoone tegenstelling is daarnaast het volle warme rood van het kleed der moeder. Door hun kleuren reeds zijn die twee de hoofdpersonen. Dan volgen de beide andere kinderen: het jongere in helder glinsterend groen, het meisje met de bloemenmand in een wonderbaarlijk goudgroen. De vader is in een effen kleed van blauwig zwart. Dan spreken het wit aan pols en hals der vrouw, een blinkend geel aan haar keurs, en niet te vergeten de vleeschtinten van handen en gezichten in deze kleurenharmonie mee. En het is alsof Rembrandt een boeket van al deze kleuren heeft willen saamvoegen in de mand met bloemen die het oudste meisje draagt. Die kleuren zijn als in licht gedrenkt; het licht schijnt over de lijst heen te stralen en de duffe museumzaal te verhelderen, waarin dit grootste wonder der schilderkunst geborgen is. Er is geen grooter genot dan zich een enkel uur over te geven aan den machtigen kleurenvloed van dit onvergelijkelijk meesterstuk. Roze, rood, donkerrood, groen en goudgroen sluiten in elkaar met hun tegenstellingen en harmonieën; onmogelijk kunnen woorden die kleurenwerking verhalen; op die onbeschrijfelijke pracht stuit ook de meest gezochte woordenkeus.

Met dit wonderwerk sluit Rembrandt's leven af; de laatste datum, 1669, lezen we op een zelfportret in een Engelsche collectie. Hetzelfde karakter, dat van stille, duurzame blijmoedigheid, zooals het in zijn laatste werk gezien wordt, spreekt ook uit zijn gelaat. Grijze lokken omlijsten glimlachende, tevreden trekken; de schildersmuts, die steeds nog zijn hoofd

kroont, duidt op een onverflauwden scheppingslust. En gelukkig moet Rembrandt geweest zijn. Achter hem lag het werkzaamste en heerlijkste kunstenaarsleven, dat ooit geleefd is. Het is nog de vraag of Rembrandt, wiens bestaan zoo geheel in voortbrengen opging, ooit iets van miskenning door zijn tijdgenooten bespeurd heeft. Tegenover de zware rampen die hij te verduren had, staat als zekere troost een veel grooter, door uiterst weinigen gekend geluk: dat van een steeds machtiger wordend scheppingsvermogen. Tegenover zijn uiterlijke armoede zijn innerlijke rijkdom, die gestadig toenam.

Rembrandt stierf waarlijk in de uiterste armoede, den vierden October 1669. Hij had, gedurende de laatste dagen het huishouden met Cornelia's spaarpenningen moeten ophouden; aan eigen have liet hij niets na dan alleenlijk zijn kleederen van linnen en wol en 't schildergereedschap.

Is het niet pijnlijk te bedenken, dat eenmaal het meerendeel van zijn laatste scheppingen zich bevond in het kleine sterfhuis aan de Rozegracht?

Te veel van al die pracht is uit Holland geweken; we voelen eerst recht de grootte van ons gemis, wanneer één van die trotsche doeken terugkeert, zooals de David en Saul.

Evenals Shakespeare Engeland en Velazquez Spanje beduidt, zoo is Rembrandt Holland; in Rembrandt zal Holland steeds zich zelf herkennen en wat er van zijn werk zich in Holland bevindt, is als een palladium voor ons volksbestaan. —

Alfabetische Lijst van in dit werk genoemde werken van Rembrandt, met de jaren van hun ontstaan.

Chronologische Lijst der [1] besproken Werken van Rembrandt.

1627. Geldwisselaar. Berlijn, bladz. 20, 23.
1627. Paulus in de Gevangenis. Stuttgart, blz. 22.
1628 (om). Simeon in den Tempel. Weber, Hamburg, blz. 18, 19.
1628. Simson en Dalila. Potsdam, blz. 23, 45.
1629 (om). Paulus in zijn studiecel. Neurenberg, blz. 22.
1629 (om). Judas geeft de Zilverlingen terug. Baron Schickler, Parijs, blz. 23, 51.
1629 (om). Christus in Emmaus. Madame André, Parijs, blz. 23.
1629 (om). Portret van Rembrandt's moeder. Bredius, blz. 21.
1629 (om). *Portret van Rembrandt's vader.* Bredius, blz. 20.
1630 (om). Idem. Wassermann. Parijs, blz. 21.
1630. Idem als Philo de Jood. Innsbruck, blz. 21.
1630. Idem (ets), blz. 20.
1630 (om). Rust op de Vlucht naar Egypte. R. R. Boughton, bladz. 80.
1630 (om). Portret van Rembrandt's Moeder, (ets). blz. 21.
1630 (om). *Idem. Windsor*, blz. 21.
1630. Paulus schrijft een Zendbrief. Harjes, Parijs, blz. 22.

---

[1]) De gespatieerde titels zijn van in dit werkje gereproduceerde stukken.

1634. Afneming van 't Kruis. Petersburg, blz. 45.
1634. Saskia als Flora. Petersburg, blz. 33.
1634 (om). Saskia en Rembrandt, blz. 33.
1635. Rabbijn. Chatsworth, blz. 100.
1635 (om). Rembrandt en Saskia. Buckingham Palace, blz. 33.
1635. Ganymedes. Dresden, blz. 47.
1635. Diana en Actaeon. Anholt, blz. 47.
1635. Portret van een oude Dame, (vroeger bij Sanderson), blz. 50.
1635. Abraham's Offer. Petersburg, blz. 8, 35, 40.
1635. Simson bedreigt zijn schoonvader. Berlijn, bladz. 52.
1635. Heilige Hieronymus, ets.
1635. Ecce Homo, ets, blz. 102.
1636 (om). Rabbijn. Buckingham Palace, blz. 100.
1636 (om). Prediking van Johannes de Dooper. Berlijn, blz. 72.
1636. Hemelvaart. München, blz. 45, 80.
1636. Gevangenneming van Simson, blz. 8, 45.
1636. Danaë. Petersburg, blz. 46.
1636. Tobias geneest zijn vader. Arenberg, blz. 46.
1636. De Verloren Zoon (ets).
1636 (om). Izak zegent Ezau. Earl of Brownlow, blz. 109.
1636 (om). Abraham en de drie Engelen. Petersburg, blz. 44.
1636 (om). Rembrandt en Saskia. (Dresden), blz. 33.
1637. De Engel verlaat Tobias. Parijs, blz. 50.
1637. Suzanna. Den Haag, blz. 48.
1637. Swalmius. Antwerpen, blz. 86.
1637. „Sobieski." Petersburg, blz. 52.
1638. Simson's Bruiloft. Dresden, blz. 52.

1638. Christus en Magdalena. Buckingham Palace, blz. 92.
1638 (om). Landschap. Brunswijk, blz. 58.
1638 (om). Pauwhennen. Cartwright, blz. 54.
1639. Graflegging. München, blz. 45.
1639. Maria's dood, ets, blz. 82.
1639. Opstanding. München, blz. 45, 80.
1639. Rembrandt's Moeder. Weenen, blz. 61.
1639. Roerdomp. Dresden, blz. 54.
1639. Vrouwsportret. Van Weede van Dijkveld, Amsterdam, blz. 63.
1639. Zelfportret. Cassel, blz. 56.
1639. idem (ets), blz. 26.
1640. Herman Doomer en zijne vrouw. Havemeyer, New-York en Petersburg, blz. 87.
1640. De Heilige Familie. Parijs, blz. 29, 55, 61.
1640. Bezoek van Maria aan Elisabeth. Duke of Westminster, Londen, blz. 55, 61.
1640. Zelfportret. Londen, blz. 26, 56, 63.
1640 (om). Landschap. Oldenburg, blz. 58.
1641. Saskia. Dresden, blz. 60, 70.
1641. { Portret van een man. Brussel. / Portret van een vrouw. Buckingham Palace, } blz. 62 en 63.
1641 (om). Rotslandschap. Edinburgh, blz. 58.
1641. Cornelis Anslo. Berlijn, blz. 61.
1641. Anna Wymer. Six, Amsterdam, blz. 84.
1641. Offer van Manoah. (Dresden), blz. 51, 60.
1641 (om). idem, (teekening). Berlijn, blz. 51.
1641. Man met ketting en kruis (ets). blz. 64.
1641. Landschappen (3), ets. blz. 65.
1641. Kaartspeler (ets), blz. 65.
1642. David en Absalom, blz. 71.

1647. Jan Six, (ets), blz. 88.
1647. Suzanna. Berlijn, blz. 91.
1647 (om). Ephraim Bonus. Six, Amsterdam, blz. 88.
1647. Ephraim Bonus (ets), blz. 88.
1648. Zelfportret, (ets).
1648. Barmhartige Samaritaan. Parijs, blz. 10, 93, 95.
1648. Christus in Emmaus. Parijs, blz. 10, 23, 93, 94, 95.
1648. De Eendracht van het Land. Rotterdam, blz. 59, 95.
1648. Bruiloft van Jason en Creüsa, (ets), blz. 89.
1648. Bedelaars aan de deur, (ets), blz. 38.
1650. Tobias en zijne vrouw. Cook, Richmond, blz. 95.
1650. Rembrandt's Broeder. Haag, blz. 98.
1650 (om). Heilige Hieronymus, (ets), blz. 59, 70.
1650. De Schelp, (ets), blz. 55.
1650 (om). Landschap. Cassel, blz. 99.
1650 (om). Molen. Landsdowne, blz. 99.
1650 (om). Jacob ontvangt den bloedigen rok. Petersburg, blz. 104.
1650 (om). Idem. Derby, blz. 104.
1650 (om). Visioen van Daniël. Berlijn, blz. 92, 93.
1650 (om). Dr. Faust, ets, blz. 97.
1650 (om). Titus van Rijn. Spencer, blz. 98.
1650 (om). Hendrickje Stoffels. Senlis, blz. 91.
1650 (om). Dezelfde. Oppenheim, Keulen, blz. 91.
1650 (om). Christus en de overspelige vrouw. Weber, Hamburg, blz. 85.
1650 (om). Jong Meisje. Turner, Londen, blz. 91.
1651. Christus en Magdalena. Brunswijk, blz. 92.
1651 (om). Christus predikt (ets), blz. 73, 74.
1651. Clemens de Jonghe (ets), blz. 88.

1651. Tobias (ets), blz. 128.
1652. Nicolaas Bruyningh. Cassel, blz. 93.
1652 (om). Hendrickje Stoffels. Parijs, blz. 98.
1653. De Graflegging. Dresden, blz. 45.
1653. Portret van een Geleerde. R. Kann, blz. 97, 124.
1653. De drie Kruisen, (ets), blz. 101.
1654. Bathseba. Parijs, blz. 106.
1654. Jan Six. Amsterdam, Six, blz. 40, 106.
1654. Heilige Familie (ets), blz. 108.
1654. Kruisafname (ets), blz. 108.
1654. Badende Vrouw. Londen, blz. 106.
1654. Rembrandt's broeder. Petersburg, blz. 98.
1654. Vrouw aan haar toilettafel. Petersburg, blz. 33.
1655. Geharnaste Krijger. Glasgow, blz. 108.
1655. Idem. Cassel, blz. 107, 108.
1655. Zelfportret. Mendelsohn, Berlijn, blz. 113.
1655. Geslachte Os. Parijs, blz. 107.
1655 (om). Idem. Glasgow, blz. 107.
1655. Joseph door Potiphar's vrouw aangeklaagd. Berlijn, blz. 107.
1655. Christus voor Pilatus (ets), blz. 101, 102.
1655. Idem. Petersburg, blz. 107.
1655. Abraham's Offerande, ets, blz. 42.
1656. Anatomie van Dr. Deyman. Amsterdam, blz. 30, 104.
1656. Advocaat Tholinx. Mme André, Parijs, blz. 108.
1656. Abraham ontvangt de engelen (ets), blz. 109.
1656. Lutma (ets), blz. 88.
1656 (om). Presentatie in den Tempel (ets), blz. 83.
1656. Jacob's zegen. Cassel, blz. 110, 117, 132.
1656 (om). Flora. Spencer, blz. 114.
1657. Zelfportret. Dresden, blz. 113.

1657 (om). Jonge Jood. M. Kann, blz. 114.
1657. Hendrickje Stoffels. Edinburgh, bladz. 47, 114.
1657. Aanbidding der Koningen. Buckingham Palace, blz. 113.
1658. Oude Vrouw. Rod. Kann, Parijs, blz. 114.
1658. Christus aan de geeselpaal. Darmstadt, blz. 75, 114.
1658. Zelfportret. Ilchester, blz. 113.
1658 (om). Hendrickje Stoffels. Berlijn, blz. 63, 64.
1659. Petrus en Johannes genezen een kreupele, (ets), blz. 84.
1659. Zelfportret. Buccleuch, Londen, blz. 115.
1659. Mozes. Berlijn, blz. 115.
1659 (om). Jacob en de Engel. Berlijn, blz. 115.
1659 (om). Zelfportret. Aix, blz. 115.
1660. Maaltijd van Esther. Moskau, blz. 126.
1660. Zelfportret. Parijs, blz. 119.
1661. Cleopatra, (ets), blz. 118.
1661. Claudius Civilis. Stockholm, blz. 121.
1661. Staalmeesters. Amsterdam, blz. 13, 93, 118, 119, 120, 121.
1661. Twee Negers. Bredius, 121, 122.
1661. Portret van een dame. Lady Wantage, blz. 123.
1661. Zelfportret. Kinnaird, Schotland, blz. 120.
1662. Portret van een man en een vrouw. Londen, blz. 123.
1662 (om). Venus en Amor. Parijs, blz. 122, 123.
1663. Homerus. Bredius, blz. 124.
1663 (om). Zelfportret. Iveagh, blz. 120.
1664 (om). Zelfportret. Florence, blz. 125.
1665 (om). Haman. Petersburg, blz. 127.
1665 (om). Haman voor Esther, blz. 126, 127.

1665 (om). P i l a t u s. Rod. Kann, blz. 127.
1665 (om). D a v i d e n S a u l. Bredius, blz. 124.
1665 (om). Zelfportret. Carstanjen, Berlijn, blz. 126.
1665 (om). Zelfportret(?). Lothian, Schotland, blz. 126.
1666. Portret van een man. Petersburg, blz. 126.
1667 (om). Portret van een jongen man. Beit, Londen blz. 126.
1667 (om). Portret van Man en Vrouw. M. Kann, blz. 130, 131.
1667 (om). V e r l o r e n Z o o n. Petersburg, blz. 129.
1668 (om). J o o d s c h e B r u i d j e. Amsterdam, blz. 62, 130, 132.
1668 (om). F a m i l i e. Brunswijk, blz. 130, 132.
1669. Zelfportret, blz. 134.



VOLGORDE DER REPRODUCTIES.



INHOUD.



Photo: F. Haufstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

REMBRANDT'S MOEDER. (WINDSOR).
Om 1630—1631.



Photo: F. Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

Rembrandt's Vader. (Bredius).
Om 1629—1630.



Photo: F. Haufstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

ZELFPORTRET. (CASSEL).
1634.



Photo: F. Bruckmann. Reprod. F. Bruckmann.

SASKIA VAN UYLENBURGH. (DRESDEN).
1633.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

De Geleerde. (Brunswijk).
Om 1631.



Photo: F. Hanfstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

„DANAË". (PETERSBURG).
1636.



Photo: F. Haufstaengl. Reprod. L van Leer & Co.

„Sobieski". (Petersburg).
1637.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

De Roerdomp. (Dresden).
1639.



Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

LANDSCHAP MET EEN BRUG. (OLDENBURG).
Om 1640.



Photo: Hanfstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

PORTRET VAN EEN DAME. (BUCKINGHAM PALACE).
1641.



Photo: Haufstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

DAVID'S VERZOENING MET ABSALOM. (PETERSBURG).
1642.



Photo: Haufstaengl. Reprod. L. van Leer & Co

MEISJE AAN HET VENSTER. (DULWICH).
1645.



Photo: F. Hanfstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

HET VISIOEN VAN DANIEL. (BERLIJN).
Om 1650.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

CHRISTUS EN MAGDALENA. (BRUNSWIJK).
1651.



Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

HENDRICKJE STOFFELS. (PARIJS).
Om 1652.



Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

DICHTER MET EEN BUSTE VAN HOMERUS. (ROD. KANN).
1653.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

PORTRET VAN JAN SIX. (COLL. SIX).
1654.



Abraham's Offerande. (Ets).
1655.

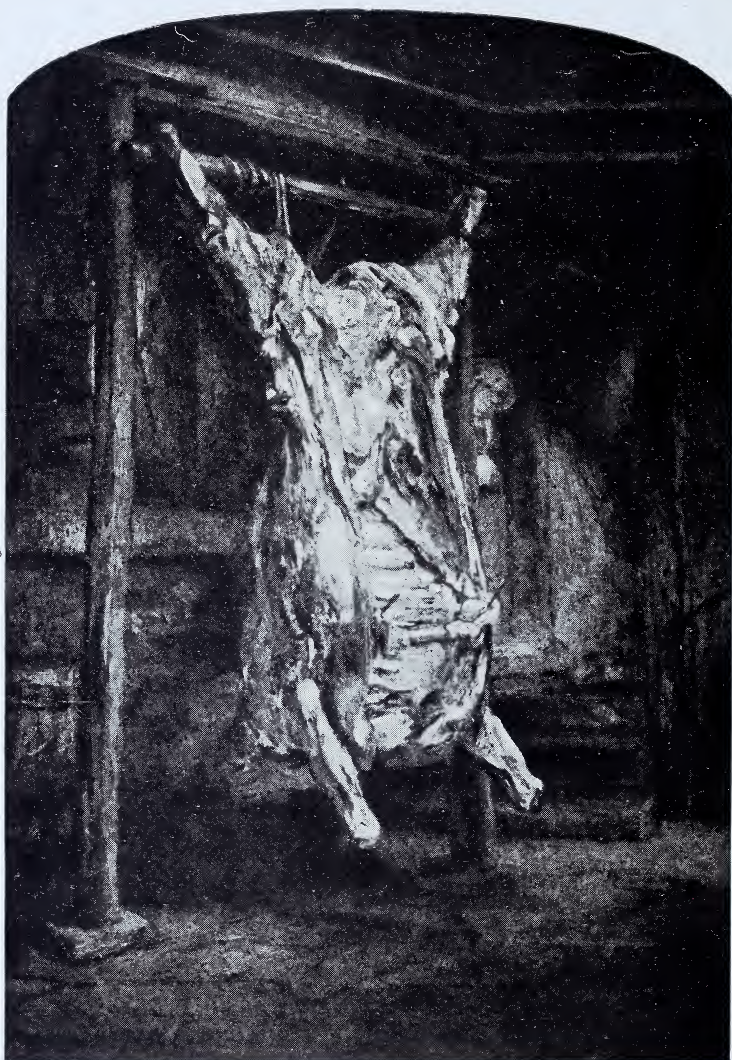


Photo : Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

GESLACHTE OS. (PARIJS).
1655.



Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

HENDRICKJE STOFFELS. (EDINBURGH).
1657.

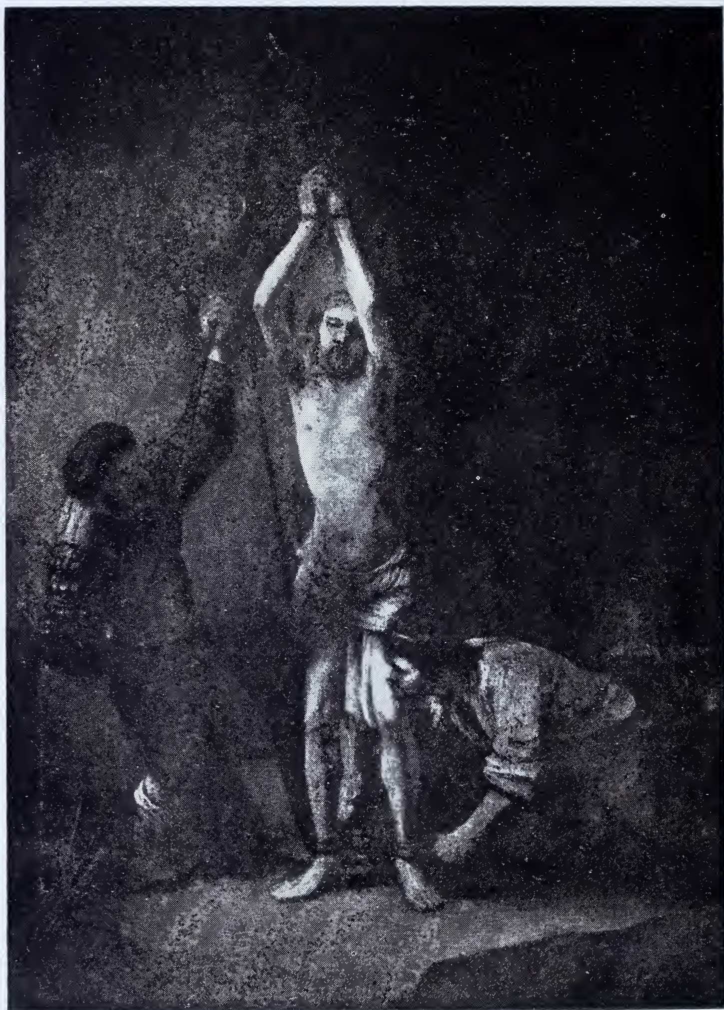


Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

Christus aan den Geeselpaal. (Darmstadt).
1658.



Photo: Ducourtioux et Houillard. Reprod. L. van Leer & Co.

ESTHER'S MAALTIJD. (MOSKOU).
1660.



Rubens of Van Dyck.

NEGERS. (BRUSSEL).



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

NEGERS. (BREDIUS).
1661.

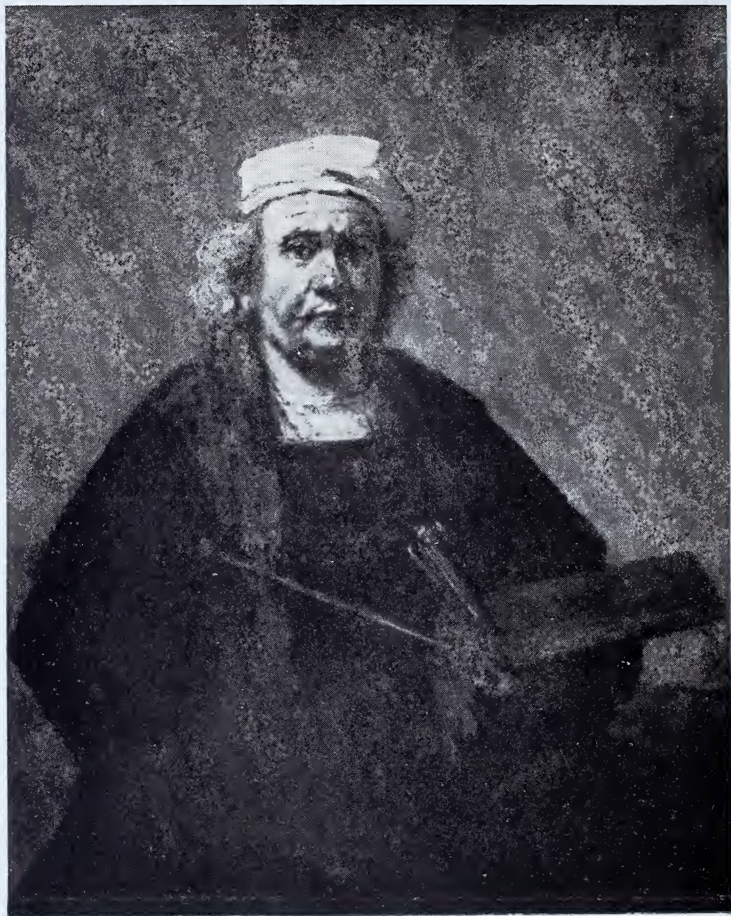


Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

ZELFPORTRET. (LORD IVEAGH).
Om 1663.

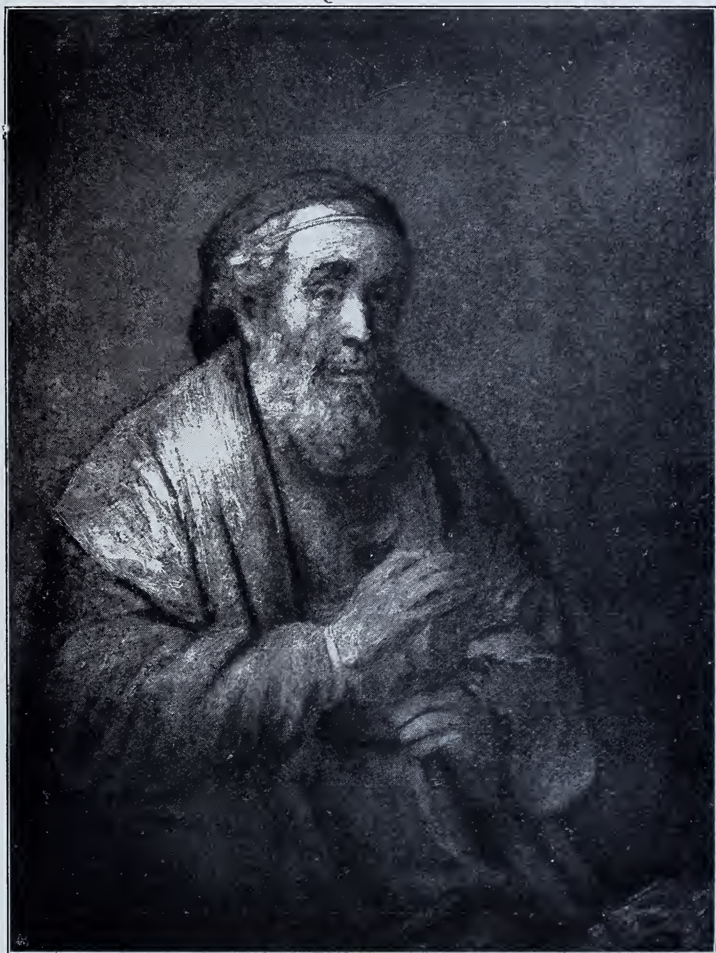


Photo : Bruckmann. Reprod. Bruckmann,

HOMERUS. (BREDIUS).
1663.



Photo: Lemercier. Reprod. L. van Leer & Co.

PILATUS WASCHT ZICH DE HANDEN. (ROD. KANN).
Om 1665.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

DAVID EN SAUL. (BREDIUS).
Om 1665.



Photo : F. Haufstaengl. Reprod. L. van Leer & Co.

TERUGKEER VAN DEN VERLOREN ZOON. (PETERSBURG).
Om 1667.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

Het „Joodsche Bruidje". (Amsterdam).
Om 1667—1668.



Photo: Bruckmann. Reprod. Bruckmann.

De Familie. (Brunswijk).

Om 1668—1669.


ELK
'T BESTE